الكوميديا المرتجلة

فى المسرح المصرى

✲✲✲

المحتويات

الكوميديا المرتجلة

فى المسرح المصرى

إهداء .... ﴿١٧﴾

تقديم.. ﴿١٩﴾

الفصل الأول * تحليل.. ﴿٢٥﴾

الفصل الثانى * نصوص .... ﴿٩٥﴾

فصل : خيانة الأصحاب.. ﴿٩٧﴾

فصل : الصندوق - شامى.. ﴿١٠١﴾

فصل : ملعوب الكاس .... ﴿١٠٦﴾

فصل : الجزمجي اشكازي عبده .... ﴿١١٦﴾

فصل : البندوق .... ﴿١٢٣﴾

فصل : النقاش .... ﴿١٢٦﴾

فصل : كامل وأولاده .... ﴿١٢٨﴾

فصل : شكلدم وشكلدمة .... ﴿١٣٣﴾

فصل : الابن اللقيط .... ﴿١٣٦﴾

فصل : سنبل .... ﴿١٤٤﴾

فصل : الدلالين .... ﴿١٤٧﴾

فصل : سعدون رأس الغول .... ﴿١٥٢﴾

مفكرة لدور الأب في فصل : خياطة وخياطة .... ﴿١٥٧﴾

قصة حياة فنان الارتجال : محمد إدريس .... ﴿١٦٢﴾

فصل : باشكاتب الدايرة .... ﴿١٦٦﴾

الإهداء

إلى فنان الارتجال،
الذي سخر منه الناس حياً وميتاً،
أقدم بعض التقدير ..

يقدم المؤلف شكره للإدارة الثقافية بمؤسسة المسرح للمساعدة التى وفرتها له فى تحضير النصوص بهذا الكتاب.
ويخص بالذكر: السيدة ليلى جاد مديرة الإدارة والأستاذ عبد الرازق أسعد، ابن فنان الارتجال أسعد حلمى، والأستاذ إبراهيم رمزى، الذى أمد المؤلف بنبذة عن حياة بعض فنانى الارتجال.

تقديم

كان الحديث يدور بيني وبين «كرم مطاوع» و«طاهر قيقه» الأديب التونسي و«عصام محفوظ» الكاتب المسرحي اللبناني. وكانت المناسبة: المهرجان الثالث لمسرح المغرب العربي الذي يعقد كل عامين بمنطقة الحمامات على مسرحها المفتوح المقام على شاطئ البحر الأبيض. دار الحديث أساساً حول صيغة عربية للمسرح، صيغة تشده إلى قلوب الجماهير العربية، وتعبر عن طاقات هذه الجماهير وقدراتها.

وقال طاهر قيقه أنه تقدم ذات يوم بالنصح إلى شباب المسرحيين في تونس، بأن يلتفتوا إلى التراث القصصي العربي ويستنبطوا منه أشكالاً فنية تخدم المسرح. عرض عليهم أن يفيدوا من شخصية الراوية في هذا التراث. هذا الذي كان يجلس على منصة عالية جداً، ومعه عصا طويلة، يرد بها المتخاصمين والمتناحرين حول أبطال السير الشعبية بعضهم عن بعض، ويمنعهم أن يقتتلوا حول مصائر الأبطال، ويدافع بها أيضاً عن نفسه، حين تقضي وقائع السيرة أن ينتصر بطل على بطل، فيثور أنصار المهزوم، ويهمون بأن يضربوا، لا خصومهم وحسب، بل والراوية أيضاً!

قال طاهر قيقه لهؤلاء الشبان: هذا مسرح حي أمامكم، الجمهور فيه ليس مجرد جمهور منصت، بل هو مشارك كل المشاركة فيما يلقى إليه. يتحول في أية لحظة إلى مؤلف ومؤد أيضاً، بما يغلب عليه من حماس، وما يهيئ له الخيال من أن أبطاله يحيون فعلاً في الحاضر والماضي، وأنه قادر على تحريكهم وتوجيههم وإنقاذهم من المخاطر، وردهم منها إلى انتصار.

وسألت الأديب التونسى، إن كان قرأ كتاب توفيق الحكيم: «قالبنا المسرحى» فأجاب بالنفى. إذ ذاك أدركت كم هى عميقة وصادقة رغبة رجال المسرح فى وطننا العربى فى أن يجدوا لأنفسهم صيغة مسرحية عربية تنبع من واقعهم.

فى مصر قام «يوسف ادريس» بالدعوة إلى الإفادة من مسرح السامر، وتلاه توفيق الحكيم بطلب تجاوز مسرح السامر إلى ما هو أوسع منه، وهو مسرح الراوية والمقلد. وفى المغرب نبه «عبد الله سنوقى» إلى أهمية مسرح الحلقة فى تراث المغرب الأدبى، ووصف هذا المسرح بأنه تجمع لعشرات من المتفرجين البسطاء على شكل حلقة يدور فى وسطها التمثيل. أما الممثلون فيقومون بأدوار ثابتة، يفيضون فيها ويبتكرون من خلال ملخص سريع للأحداث يعطى لهم من قبل. وملابسهم كلها ملفقة، تسخر من كل محاولة لمشاكلة الواقع. والرجال فيهم يقومون بأدوار النساء. ويحرص ممثلو الحلقة على إرضاء جمهورهم من كل سبيل، فهم يواجهون الجزء الأكبر منه بوجوههم. بينما الجزء الباقى يرضونه بأن يقتربوا منه بظهورهم إلى درجة الملامسة، فيستغنى المتفرج بهذا عن رؤية وجه الممثل، وتحل بهذا مشكلة الرؤية فى مسرح الحلقة المغربى.

وإلى جوار هذا، يسعى الممثلون فى مسرح الحلقة إلى دعم فكرة إشراك المتفرجين معهم فى الاهتمام بالعرض عن طريق دعوة واحد أو أكثر من المتفرجين إلى المساهمة فى التمثيل، إلى جوار قطع التمثيل بين الحين والحين بطلب توسيع الحلقة أو تضييقها، أو الصلاة على النبى، وأولياء الله الصالحين ممن يتواجدون فى منطقة التمثيل. فهذا مسرح شعبى كامل، قائم على الارتجال المنظم، وهو فى ذات الوقت يسبق الدعوات المعاصرة فى أوروبا وأمريكا إلى إعادة المسرح الدائرى أو مسرح الحلبة إلى الوجود، احتجاجاً على مسرح المنصة الإيطالى، ورغبة فى إشراك المتفرجين إلى أقصى حد فى العرض المسرحى.

وفى المغرب أيضاً قام «الطيب الصديقى» بالدعوة إلى إنشاء مسرح وطنى يعتمد على وحدة فنون العرض جميعاً «المسرح الشامل، أو كما يسميه هو: المسرح الكامل» كما دعا إلى توسيع رقعة الجماهير وزيادة عددها وذلك عن طريق إشراكها فى الحدث المسرحى، إما بنقل هذا الحدث من القاعات الضيقة إلى الشوارع والميادين أو بنقل تكنيك فن الشوارع إلى أبنية المسارح التقليدية، مثلما حدث حين قدم مسرحية: «ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب» على مسرح منصة، مستخدماً أساليب مسرح الحلقة الذى أشرنا إليه.

فى هذه المحاولة، سعى الطيب الصديقى إلى الاقتراب من الجماهير روحاً ومادة معاً، وذلك باستمداد تاريخ حياة وفن الشاعر الشعبى «عبد الرحمن المجذوب» الذى عاش فى القرن السادس عشر، وقضى حياته كلها جوالاً، وترك من ذات نفسه قطعة فى كل مكان طرقه وأقام فيه، ثم خلف من بعده ديواناً من الشعر غير مكتوب حفظته صدور الرواة جيلاً بعد جيل، حتى جاء الطيب الصديقى فسعى إلى وضع حياة الرجل وشعره على المسرح مستخدماً أساليب مسرح الحلقة. ومهما كانت قيمة المحاولة، من الناحيتين الأدبية والفنية فقد كانت لها فضيلة واضحة

وهى إثبات أن المأثورات الشعبية ليست مجرد ترف ذهنى، وأنها تستطيع - فى أيد قادرة - أن تصبح عاملاً فنياً وفكرياً موجهاً، ومجنداً للرأى العام. وقد حدث، حين مثلت «ديوان المجذوب» للمرة الرابعة فى الدار البيضاء، وعلى مسرح البلدية حادث فريد ذو دلالة فى هذا المجال. فقد نفدت التذاكر كلها وامتلأ المسرح، واعتلى الممثلون الخشبة (لم تكن هناك ستارة) ثم دار بين الممثلين والنظارة نقاش فنى حول المسرحية وتبودلت فيه المقترحات الفنية بين الفريقين، بينما كانت تتردد بين الحين والحين الأغنيات أو المعزوفات على الطمبور. ثم بدأ العرض أخيراً، بعد أن تأجل وقتاً طويلاً بسبب المناقشة، التى انتهت بعد أخذ أصوات الصالة حول نقطة أو أخرى فى المسرحية. وهكذا تمت المشاركة فى أوسع صورها، وقضى على التزمت الفكرى الذى يفصل بين الجمهور والممثل. غير أن محاولات الطيب الصديقى لزرع المسرح فى قلوب أهل المغرب ليست الوحيدة فى تلك البلاد. فهناك الجهد القادر الذى يبذله فنان مسرحى مغربى موهوب هو «أحمد الطيب العلج».

لقد كان من حسن حظى أن رأيت جهد هذا الفنان المبدع عن كثب، حين عرضت له مسرحية: «ولى الله»، من تمثيله وإخراجه فى مهرجان الحمامات الذى سبقت الإشارة إليه وهى مسرحية مأخوذة عن طرطوف، لموليير.

إننا فى المشرق العربى نسمى نقل الأعمال المسرحية العالمية إلى لغة البلاد، وفكرها وشخوصها اقتباساً. ولكن الجهد الذى بذله أحمد الطيب العلج فى «ولى الله»، يستحق منا أن نسميه تأصيلاً، لا اقتباساً. أنه أخذ موليير واستنبته فى التراب المغربى، وكان النتاج مغربياً أصيلاً وإن كان يمت - فى الوقت ذاته - إلى أصله بنسب.

ومعنى هذا أن العلج قد اتخذ من موليير كل ما هو انسانى وعالمى، فرده إلى نظير له فى البيئة المغربية - نظير تستجيب له الجماهير العريضة، لأنه يحل لها مشكلة من أهم مشاكلها: الشعوذة الدينية، ويقضى فيها برأى، بحيث يستطيع من لا يعرف موليير أن يقول هذا عمل مغربى، نبت من الفكر المغربى فى تراب مغربى. ويستطيع من يعرف موليير أن يقول: هذا المعلم الفرنسى قد أضيف إليه بعد جديد، يشهد له بالامتداد ويسمح لفنه أن يلد فنوناً أخرى فى غير بلده الفرنسى.

أننى أذكر «ولى الله» فى هذا المجال لأننى أعتبر أن ظاهرة التأصيل هذه هى فى التحليل النهائى، إحدى محاولات تعريب المسرح فى الوطن العربى، شأنها فى هذا شأن البحث عن صيغة محلية له فى كل بلد عربى. وهى محاولات جديرة بأن «تؤصل» المسرح لافى بلد عربى بعينه وحسب بل وأن تمد جذوره فى البلاد العربية الأخرى. لقد ألح أحمد الطيب العلج عليّ فى أن أحصل له على إذن من يحيى حقى حتى «يؤصل» روايته قنديل أم هاشم فى التراب المسرحى المغربى. ولو تحقق هذا لأخذ المسرح يدور - نشيطاً - فى ميدان جديد من ميادين التوحيد العربى. فما أحلى ذلك اليوم الذى تصبح فيه موضوعات المشرق العربى ومشكلاته مسرحيات فى المغرب العربى، تنفعل بها الجماهير وتتبناها، وتجد لها الحلول.

وما يلفت النظر فى ظاهرة التأصيل وأهميتها لدى فنانى المسرح فى المغرب العربى، اننى ما كدت أعرض على «مصطفى كاتب»، المخرج والمدير المسرحى الجزائرى أن تمثل فرقته روميو وجوليت، حتى وافق على الفور، ثم أردف، ولكن: على شكل اقتباس – زرع فى البيئة، لا مجرد نقل الأصل إلى العربية. إن مشكلة الحبيبين الصغيرين وأسرتيهما المتناحرتين لها نظائر فى بلادنا، وإن من واجبنا أن نفيد من الأصل الشكسبيرى كى نلقى الضوء على الواقع الجزائرى.

كل شيء يسير – حثيثاً – لخلق مسرح عربى. كل الطرق تؤدى إليه – حتى طريق الاقتباس.

أما فى تونس فإن الجهد الرئيسى الذى يبذل فى سبيل تأصيل المسرح العربى ودعمه يتمثل فى مهرجان مسرح المغرب العربى الكبير الذى يقدم مرة كل عامين فى الحمامات من ضواحى تونس. إلى هذا المهرجان تدعى فرق فى المغرب والجزائر وتونس وليبيا، وقد شاركت الدولة الأخيرة فيه بالاستماع منذ عامين، ثم أسهمت بفرقتين من فرقها فى هذا العام ١٩٦٨.

إن الهدف الرئيسى الذى يحققه هذا المهرجان الفريد هو احتكاك الفنون المسرحية فى المغرب بعضها ببعض، وتلاطم الاتجاهات المسرحية فى كل بلد فى المغرب مع اتجاهات شبيهة لها أو مضادة. وقد كان من أبرز نتائج مهرجان هذا العام أن تناطح اتجاهان فى المسرح: الاتجاه السياسى الملتزم، والاتجاه الذى يعتمد الموضوعات الإنسانية العامة. وقد تولد عن هذا التناطح سؤال ضخم، أجابت عليه لجنة التحكيم، وانقسم الجمهور بأزائه انقسامات واضحة. أما السؤال فهو: ترى، أإذا اقترب عملان مسرحيان من بعضهما فى حسن اختيار الموضوع وفى الجهد الفنى المبذول، وكان أحدهما ملتزماً واضحاً فى التزامه، بينما كان الآخر إنسانياً عاماً، هل يمكن ترجيح كفة الأول على الثانى؟

والعملان اللذان أشير إليهما هما: الكلاب، مسرحية مترجمة تهاجم التمييز العنصرى فى أسلوب فنى ناضج، ومسرحية: ولى الله، التى سبق الحديث عنها. كلا العملين هادف: الأول يهاجم التفرقة بين البشر، والثانى يهاجم الدجل الدينى، ولقد حدث أن فاز العمل الأول بالجائزة وانقسمت الآراء فى شأن هذا الفوز. قال البعض أنه فاز لفكره السياسى الذى تتبناه لجنة التحكيم وترضى عنه. وقال فريق ثالث: كان ينبغى أن تفوز ولى الله، لأنها أرحب أفقاً، وأكثر قرباً من الواقع المغربى. غير أن فريقاً من الشباب فى كل بلاد المغرب العربى، بما فى هذا تونس ذاتها، قد حيا فوز «الكلاب»، واعتبره بشيراً بانتصار المسرح الملتزم فى المغرب، واعتبر قرار لجنة التحكيم دعماً لكل ما هو جاد، وطليعى، وحكيم فى مسرح المغرب العربى.

ومهما يكن من أمر هذه المناقشات ومدى انطباقها على حقيقة الأسباب التى استحقت لأجلها «الكلاب» الجائزة فى رأى لجنة التحكيم: فإن شيئاً واحداً ذا فائدة يظهر منها، هو أن المسرح فى المغرب العربى، عن طريق المهرجان وعن طريق الندوات، والخلافات والاتفاقات،

يسير حثيثاً نحو التأصل والاقتراب والانصهار.

بل إن شيئاً آخر لا يقل أهمية يحدث للمسرح فى المغرب العربى، ذلك هو زيادة تفتحه على واقع المسرح فى الشرق وقد تمثلت هذه الزيادة فى مهرجان ١٩٦٨ فى الدعوة التى وجهت إلى ثلاثة من رجال المسرح فى مصر ولبنان للاشتراك فى لجنة التحكيم، وهم: كرم مطاوع وعلى الراعى من مصر: وعصام محفوظ من لبنان. كذلك برز هذا التفتح فيما أعلنته المغرب من اعتزامها إقامة مهرجان مسرحى لدول البحر الأبيض، يضم – لأول مرة – فرقاً عربية من الشرق العربى والمغرب العربى إلى جوار فرق باقى بلدان البحر الأبيض.

وسيقام المهرجان ابتداء من العام القادم مرة كل خمس سنوات.. ورغم أن المرء كل يفضل لو اقتصر المهرجان على بلاد العرب فى المشرق، والمغرب، حتى يجئ الاحتكاك بينهما أقوى وأكثر فائدة، فإن المهرجان يمثل – لا شك – خطوة هامة فى سبيل لم شمل المسرح العربى، وتجميع أوصاله المتناثرة. ومهما يكن الشكل الذى يتخذه اقتراب المشرق من المغرب فى المسرح، فإن الشئ الهام والواجب تسجيله هو أن هذا الاقتراب يحدث فعلاً وحثيثاً.

وأننى لأقرر، من تجربتى، إننى بفضل حضورى مهرجان مسرح المغرب الثالث، قد أصبحت أكثر قرباً من واقع هذا المسرح، وأشد تقديراً لكل الجهود التى تبذل فى سبيل دعمه، تأليفاً، وترجمة وتأصيلاً، واستمداداً من التراث. واننى قد زدت حماساً لأمر لم يفتر حماسى له فى وقت من الأوقات وهو: ضرورة تبادل الخبرات بين جناحى الوطن العربى الكبير: مشرقه ومغربه. بفضل تبادل نشيط فى هذا المجال نستطيع أن نتعرف على طبيعة الأرض التى نريد أن نشيد عليها مسرحاً عربياً، نبحث له فى تراثنا وعاداتنا عن صيغة مسرحية تكون لنا عوناً ومرضاة فى وقت واحد.

وكخطوة فى سبيل البحث عن شكل مسرحى قريب من روحنا أقدم هذه الدراسة لصيغة مسرحية لم أجدها مذكورة فى كتب دارسينا أو لسان فنانينا إلا مشيعة بالازدراء، أو الاستنكار، أو – فى القليل – الاستخفاف.

تلك هى صيغة المسرح المرتجل كما عرفناه فى مصر فى السنوات العشرين الأول من هذا القرن. فن ساذج، قليل القيمة الفنية والأدبية: ولكنه – مع هذا – يملك شيئاً لا يملكه المسرح المكتوب. وذلك هو عطاؤه الوافر للمتفرج، واحتفاؤه الزائد به، ومنحه الفرصة للفنان المؤدى كى يتحول إلى فنان خالق، ثم بساطته المتناهية، وقبوله التمثيل فى أقل الأماكن تجهيزاً وبأقل التكاليف. وهذه كلها ميزات يحتاجها مسرحنا العربى فى المرحلة الحاضرة من مراحل تطوره.

لقد نمت القدرات الفنية لهذا المسرح، وزاد عدد المشتغلين به: ولكن شاءت ظروف بلادنا أن يتم هذا كله على صعيد العاصمة وحدها، وبتكاليف مالية باهظة. واليوم تقوم حاجة شديدة إلى تلافى هذا التكدس الفنى الضار، وإلى خفض التكاليف إلى أدنى حد مستطاع. كما تقوم حاجة أشد إلى زيادة عدد الكتاب، ليس فقط فى المجالات التقليدية لوجودهم، أى بين الأدباء،

ولكن أيضاً، بين فنانى المسرح أنفسهم من ممثلين ومخرجين.

وفى هذا السبيل تستطيع صيغة المسرح المرتجل أن تكون ذات غناء.



تحليل

يحكى الدكتور «حسين فوزى»، والأسى يملأ فؤاده، قصة المخايل المصرى الذى صور كيف ظفر السفاح التركى سليم شاه بطومان باى، ثم شنقه على باب زويلة - يحكى قصة تصوير هذه الواقعة عن طريق فن المخايلة، فيروى المشهد كما يلى:

على الشاشة تصاوير من الورق، تمثل رحبة باب زويلة، تحيط بها جنود غرباء. يخرج من البوابة رجل يركب أكديشا وربما جملاً: وينزل مرفوع الرأس، طويل اللحية. يتسلمه المشاعلية ويضعون الحبل فى عنقه. ثم يشدون الحبل فينقطع مرة، فيعاود المشاعلية وضعه حول عنق طومان باى، وينقطع الحبل مرة ثانية. وفى المرة الثالثة يتدلى الرجل وتستدير لحيته إلى أعلى، وتلعب ساقاه فى الهواء برهة ثم تسكن حركته.

المخايل - أثناء هذا - يلقى أزجالاً وفكاهات يضحك الصبيان المرد من فحشها وسلاطتها. العثمانيون يضحكون أيضاً دون أن يفهموا ما يقال. السلطان الغازى ينشرح صدره، وينعم على المخايل المصرى ويخلع، ويدعوه لزيارة اسطنبول ليتفرج ابنه على فنه(١).

لحظة مؤلمة تلك التى اختارها المخايل المصرى ليعرض فنه على جمهور راق. ومناسبة الاشتراك فيها جريمة خلقية ترتفع إلى مرتبة الخيانة الوطنية.

---

(١) كتاب: سندباد مصرى

ولكن متى كان فن الارتجال قائماً على تحكيم الضمير؟ وهو الفن الذى يعتمد على الانتهاز فى كل شىء؟ حادثة تقع خارج المسرح لشخصية كبيرة تصبح على الفور موضوعاً لفن الارتجال. مأزق يقع فيه متفرج أو قول ينزلق إليه لسانه يدخل فوراً فى صميم العرض. تطور مفاجئ يلحق بواحد من الممثلين أو أكثر: انزلاق على الخشبة أو تعثر فى كلام أو اسهال يصيبه، كل هذا يضم إلى ما يجرى عرضه: ما دام الفنان يستطيع أن يحوله إلى ما يضحك أو يثير، أو يشد الانتباه من أى سبيل. إنه فن الحرف البدائية الأولى. الصيد. الجمع والالتقاط. الخروج بالرمح لمقاتلة الوحش المقيم بالغابة فإما ظفر به الصائد، وأما كان ضحية له. فن العمل بلا ضمان. العمل من أجل الأكلة التالية، لا يدرى الفنان أيصيبها آخر العرض حقاً، أم يضطر إلى أن يخيل إلى نفسه أنه أصابها؟

وفن هذا شأنه يصبح مجرد الحديث معه عن الانضباط واتباع المقاييس - ما نسميه اليوم الالتزام - نوعاً من الحديث فى غير المجال. لهذا ما أظن أن شيئاً من التردد قد داخل المخايل المصرى وهو يمد يده إلى سليم الأول، يتلقى ذهبه. بل أغلب الظن أنه اعتبر هذا تكريماً صادف أهله، وجزاء وفاقاً، على ما أبدى من حضور بديهة فى التقاط الحادثة، وهى حادثة درامية من الطراز الأول، تصلح لكتابة تراجيدية مؤثرة لو تناولها كاتب عاطف على المصير الذى انتهت إليه مصر المملوكية. فإذا تناولها الجانب الآخر - الجانب المنتصر مثلاً، فهى هزلية لا ينفعها إلا فن الدمى، مادام يراد أن يصحب الهزيمة الشماتة والزراية معاً.

لقد أصدر المخايل المصرى قراراً فنياً، بناء على تقدير حالة. العثمانيون منتصرون، واليوم يوم شماتة. فليخرج إذن تصاويره الملونة، وليعرض على ابن عثمان مهارته فى الالتقاط السريع، وفى القدرة على الكتابة من الواقع المباشر، وفى التعليق على هذا الواقع بسلاطة وفحش. ليعرض على الغازى فنه الكامل، القائم أساساً على الارتجال.

مهما يكن من شىء، فنحن مدينون لخيانة ذلك الفنان المصرى بشىء نقدره اليوم كل التقدير. ذلك إن ارتباطه الانتهازى هذا بلحظة كبرى من لحظات التاريخ، قد ضمن حفظ ذكره، وأرغم الرواة على تسجيل وصف لفنه، نعرف منه اليوم أن فن المخايلة قد كان موجوداً فى ذلك التاريخ. ثم نعلم بعد هذا كيف كان يعمل ذلك الفن من الناحية التكنيكية، وأخيراً - وأهم مما تقدم كله - ماذا كانت الروح التى عمل بها ذلك الفن - وهى روح الفن المرتجل العريض الصدر والمجال، الخارج على المواضعات.

❋❋❋

ويذكر «ادوارد لين» المحبظين فى كتابه المعروف، ويصف كيف أنهم كانوا كثيراً ما يقدمون عروضهم فى حفلات الزواج والختان فى بيوت العظماء، وأنهم كانوا يجتذبون إليهم حلقات من المتفرجين والمستمعين فى الأماكن العامة. ويصف لين هذه العروض بأنها لا تكاد تستأهل الذكر. وأنها إنما تجذب النظر أساساً بما تحويه من نكات بذيئة وحركات داعرة.

ويضيف أن فنانيها كانوا من الرجال والصبيان، وأن هؤلاء كانوا يؤدون أدوار النساء بعد أن يرتدوا أزياءهن ثم يصف عرضاً تمثيلياً شاهده، وأقيم بمناسبة ختان أحد أبناء محمد على. وقد بدأ العرض بالموسيقى والرقص ثم تلته مسرحية كاملة من لون النقد الاجتماعى، تعرضت لظلم موظفى الباشا للرعية، وقبولهم الرشوة واستهانتهم بالمال العام وشرف الأفراد.

ها هنا لون آخر من العروض المسرحية يجمع - فى أساسه - العناصر التى يحتويها خيال الظل - من رقص وموسيقى، وحادثة مسرحية وشخصيات وحوار، كما يشمل جرعة الحركات الماجنة والنكات البذيئة التى كانت من نصيب بعض العروض الظلية أيضاً. غير أن المرء يلمس هنا اقتراباً واضحاً من فن «مسرح الشوارع» الذى عرفته إيطاليا فى عصر النهضة، والذى سمى بالكوميديا المرتجلة.

فليس من العسير أن نتخيل ما كان يدور فى حلقات التمثيل الشوارعى هذه من نكات متبادلة بين الممثلين وبعضهم، وبين هؤلاء وبين جمهور النظارة. كما أنه ليس من التعسف أن نفترض أن بعض هذه النكات كان محفوظاً، معداً من قبل، ومختزناً فى ذاكرة الممثلين.. يستخدمونه كلما قامت المناسبة، وأن بعضه الآخر كان يجيئ عفو الخاطر لأن الممثل يومذاك مؤد ومؤلف معاً - حرفى لا يرى سبباً للتخصص فى الأداء، ما دامت قدراته تساعده على الشمول(١) كما أن التخصص بالنسبة له ترف لا هو يطيقه، ولا هو يرحب به.

والواقع أن العلاقة المباشرة بين العروض المسرحية وبين جمهور النظارة - تلك التى تجعل من الطبيعى أن يتدخل هذا الجمهور فيما يعرض أمامه من قصص وأحداث، إما بالتعليق، أو بالاستحسان المسموع الصوت، أو بالتنديد الشديد المصحوب بالعنف - هذه العلاقة قديمة قدم أول إشارة وصلتنا عن قيام فن تمثيلى فى مصر، من نوع أو آخر. نجد هذه الإشارة فيما أورده دكتور «محمد يوسف نجم» نقلاً عن الرحالة الدنمركى «كارستين نيبر». فقد حكى هذا الرحالة كيف أنه شاهد حوالى ١٧٨٠ مسرحية مصرية تمثل باللغة العربية، وكان يؤدى الدور الرئيسى فيها، وهو دور سيدة، ممثل لم يستطع أن يخفى لحيته الكبيرة. وكانت الحادثة الرئيسية فى هذه المسرحية تصور امرأة تستدرج إلى خيمتها المسافرين واحداً بعد آخر، ثم تسلبهم أمتعتهم، وتطردهم ضرباً بالعصا. وتكررت هذه الحادثة مراراً، مما حدا بشاب بين المتفرجين إلى إعلان استنكاره بصوت عال، وتبعه بقية المتفرجين، فأكره الممثلون على التوقف، ولما تبلغ المسرحية منتصفها.

ويورد «يعقوب صنوع» وصفاً لما كان يجرى فى مسرحه من أحداث مفاجئة، تدعو إلى الضحك أحياناً، وأحياناً تبعث على ابتئاس أهل المهنة، ولكن الجمهور كان فى الحالين يتمسك بها أشد التمسك، ويأمر أن توضع فى صلب العرض المسرحى، وأن تتكرر الليلة بعد الليلة. من

---

(١) هذا هو جوهر الدور الفنى الذى يقوم به المشترك فى القافية، فهو مؤد ومؤلف معاً.

ذلك أن ممثلاً حل محل الملقن ذات يوم، بعد أن تغيب الأخير لوعكة ألمت به فعهد صنوع إلى الممثل بمهمة التلقين، وكان لا يعرفها، فأخذ يتابع الممثل فيما يقول بدلاً من أن يسبقه بالقول وتدخل صنوع فى الموضوع وزجر الممثل - الملقن، فما كان من هذا إلا أن توجه بالخطاب إلى الممثل الواقف على المسرح وقال له: لماذا تلقى دورك مسرعاً هكذا. إن العجلة من الشيطان. دعنى ألقنك أولاً، ثم تردد أنت ما أقول بعد ذلك.

وضج الجمهور بالضحك. وأخرج صنوع الممثل الملقن من المسرح محقراً، فلم يلبث إلا قليلاً حتى دخل المسرح وألقى بنسخة المسرحية فى وجه الممثل. ونشبت مشاجرة، تدخل صنوع ليفضها، وسط ضحك الجمهور. ويعلق صنوع على هذه الحادثة بقوله: لو حدث مثل هذا فى مسرح أوروبى لكان فضيحة، إلا أنه فى مسرحى، الذى كان لا يزال فى دور الطفولة، صادف نجاحاً كبيراً، مما دعا الجمهور إلى استعادته فى الليلة التالية.

هذه هى روح فن الارتجال متمثلة فى جمهور المسرحية، الذى قام هنا بدور الناقد - المؤلف، وأصر على أن يدمج هذا المشهد الكوميدى المفاجئ فى صلب المسرحية، بعد أن شاقه أن يرفع ستار آخر غير الستار التقليدى عن المسرحية المعروضة - ستار الإيهام أو التخييل، الذى يطلب إلى المتفرجين أن يتظاهروا بأن ما يعرض أمامهم حدث يجرى بالفعل. ويجيئ الحدث الكوميدى المفاجئ ليذكرهم بطريقة لذيذة بأن ما يجرى إنما هو لعبة، يعرى لهم أدواتها، ويظهر بطانتها المختفية.

وإذا كان صنوع - متأثراً بالمسرح المحترم الذى شاهده وقال إنه درس مؤلفاته فى أوروبا - يشير إلى هذه الحادثة على أنها بمقياس أوروبا - تعتبر فضيحة، فأما ما يظهر أصالة تكوينه كفنان، أنه لم يبتئس - حقيقة - لما حدث، وأنه نزل راضياً على طلب الجمهور، واعتبر هذا المشهد العفوى الذى ألقته الأقدار، جزءاً من العرض.

وحدث الشىء ذاته فى حالة الممثلة التى كانت تكره زميلاً لها كان يشاركها العمل فى مسرحية «غندور مصر». كان الممثل يحبها وهى لا تحبه. وكان فى المسرحية مشهد غرامى يبث فيه الممثل محبوبته لواعج هواه، فأدى الممثل المشهد، ثم اقترب من زميلته وتشفى فيها، وذكرها بأنها مضطرة، وهى صاغرة - إلى أن تسمع له، وتقبل مطارحته لها الغرام أمام مئات من المشاهدين. ولم تتحمل الفتاة هذه المغايظة، فصفعت العاشق المكروه، ثم توجهت بالخطاب إلى المتفرجين قائلة: إن كلمات الدور الذى تمثله لا تصور حقيقة حالها، فهى تكره زميلها كره العمى. ونشب على الفور نزاع بين الأثنين، بينما صفق الجمهور، وطلب - كالعادة - أن يعاد المشهد أمامه فى الليلة التالية.

ووصف صنوع أيضاً ما حدث أثناء عرض مسرحية تسمى «ليلى»، وكان فيها طاغية يقتل الأولاد الأربعة لسيد من سادات القبائل. وكان بين المتفرجين شرطيان حديثا العهد بالخدمة، فانثنى إليهما هازل بين المتفرجين، وقال: أيرضيكما أن تقترف هذه الجرائم أمامكما؟

فهب الشرطيان واقفين، وقفزا إلى خشبة المسرح، وقبضا على الممثل الطاغية، وضج الجمهور بالضحك والتصفيق.

على أن الحادثة التى تظهر الدور الإيجابى القادر الذى لعبه جمهور يعقوب صنوع فى تأليفه المسرحية على سبيل المشاركة فى التأليف وتوجيه هذا التأليف أيضاً - وليس مجرد الإصرار على اصطياد الأحداث المفاجئة والإلحاح على تضمينها العرض المسرحى - هى حادثة البنت العصرية صفصف وما جرى لها فى المسرحية التى تحمل اسمها، وما انتهى إليه أمرها على أيدى جمهور انعطف إليها، ولم يرض لها أن تقع ضحية لمنطق الأحداث كما أرادها يعقوب صنوع.

والبنت العصرية اسمها صفصف، وهى فتاة لعوب تغازل أكثر من خاطب واحد فى وقت واحد. وقد حملها المؤلف مغبة تصرفها هذا وتركها آخر المسرحية وحيدة لا زوج لها ولا خاطب.

على أن الجمهور لم يرض بهذه الخاتمة المنطقية الباردة وجرى بينه وبين مؤلف المسرحية المشهد التالى:

الجمهور يقابل المسرحية بالسخط ويدعو المؤلف إلى الظهور على المسرح.

المؤلف يسأل الجمهور: ما الذى لا يعجبكم؟

فتى بين المتفرجين: إننا نعرف يا موليير، أن الآنسة صفصف بنت فاضلة جداً، لم تغازل أحداً خارج المسرح، فهى تستحق إذن أن تغفر لها الغزل الذى تدفعها إليه فى مسرحيتك وواجب عليك أن تجد لها زوجاً جديراً بلطفها وجمالها، وإذا أتم المشهد الأخير من كوميديا زواجها، فسوف نصفق لك، وإلا فلن نعود إلى دخول مسرحك.

ويضطر المؤلف إلى النزول على رغبة جمهوره المتفرج المؤلف!

ويختم صنوع حديثه عن مفاجآت العرض فى مسرحه بقوله: «كان هناك دائماً من المتفرجين من يخاطبون الممثل أو الممثلة على المسرح، قائلين للواحد: سنرى إذا كنت ستدعه يخطف حبيبتك. أو للأخرى: إنك تخطئين فى تفضيل هذا العايق المغفل على ذلك الشاب الغنى العاقل الذى يموت فى غرامك». وكنت، من مكمنى وراء الكواليس، ألقن الممثلين ردودهم، وأحياناً كان يطول تجاذب أطراف الحديث بين منصة المسرح والجمهور. وفى نهاية كل حفلة، كان الجمهور يستدعينى على المسرح. وسواء شئت أو لم أشأ، كان لابد من أن أقول شيئاً مضحكاً وجديداً للنظارة.

فى هذه الظروف ولدت المسرحية المرتجلة فى بلادنا، وأصبحت عناصرها الرئيسية: نص مكتوب قابل للتغيير حسب الأحوال، وممثلون يؤدون هذا النص على الخشبة وهم مهيئون نفسياً لتقبل أى تغيير طارئ عليه، ومؤلف يختبئ مرتين ويظهر مرة. يختبئ فى المرة الأولى وراء

كلمات نصه الأصلى، ويختبئ للمرة الثانية فى الكواليس يلقن الممثلين ردودهم على هجمات المتفرجين على النص فيجرى إذ ذاك نوع طريف من التأليف، هو التأليف الفورى، ثم جمهور لا يؤمن قط بأن دوره هو مجرد الاستمتاع السلبى بما يجرى أمامه، وإنما يرى أن دوره هو أن يكون المتفرج اليقظ الذكى، الذى يتابع وينقد ويحكم.

ويتتابع ظهور صنوع على المسرح، يلقى الفكاهات على جمهوره المتشوق، ولد أيضاً – فى مسرحنا – تقليد الفاصل الفكاهى الذى يتوسط أو يعقب، العرض المسرحى الرئيسى.

ومن كلمات صنوع نستنتج أن هذا الفاصل كان يتجدد دواماً، بناء على طلب الجمهور. فهو فاصل عفوى أميل إلى الارتجال منه إلى الفاصل المرسومة خطوطه الرئيسية، والذى سوف نعرض لنماذج منه خلال هذه الدراسة.

على أن روح الفن المرتجل قد ترك طابعه على فن صنوع، حتى فى المسرحيات المكتوبة. فهو فى هذه المسرحيات لا يتردد فى إدخال تعديلات عليها، توافق مقتضى الحال. هو مثلاً فى مسرحية «البورصة»، يتخذ فى المسرحية الأصلية موقفاً إيجابياً بالنسبة للبورصة كسوق للأوراق المالية، ثم يعود فيناقض هذا الموقف فى الاقتباس الذى يورده من هذه المسرحية فى مسرحية «موليير مصر»، حيث يشرح الأثر المدمر الذى تتركه البورصة على واحد من المتعاملين معها، ويشجب الدور الذى يقوم به السماسرة فى هذا السبيل، إذ يورطون عملاءهم فى صفقات خاسرة تعود عليهم بالوبال.

وهو فى مسرحية «الضرتين أو الحشاش» يزيد من كلمات الدور الذى يلعبه ملك الحشاش، ويدخل السجع على هذه الكلمات ليرفع من قيمتها الأدبية وهو يفعل الشىء ذاته فى باقى الاقتباسات من المسرحيات الأخرى التى يرد ذكرها فى «موليير مصر».

وهذه النظرة المتحركة للنص، التى لا تفترض له قواماً ثابتاً لا يتغير، وإنما تنشئ له علاقة دينامية مع الواقع المحيط به، هى من صميم فن الارتجال. على أن صنوع قد ترك فى موضعين على الأقل من مسرحياته منافذ واضحة لفن الارتجال كى يتسرب إلى مسرحه. وأول هذه المنافذ نجده فى المنظر الثامن من الفصل الثانى من مسرحية «العليل»، حيث يدور بين لياس، المصاب بعيب اللعثمة، وبين هانم، التى يطمع فى أن يخطبها إلى نفسه، حوار هو أميل إلى طبيعة القافية، روحاً، وأداء، ونصاً. وليس من الشطط، وهذه حاله افتراض أن الارتجال كان يتسرب إليه بالتغيير والإضافة ليلة بعد ليلة، طوال تمثيل المسرحية:

لياس: أنا مص مص مص مص.
هانم: الحكيم أداك شئ تمصه؟
لياس: لا أنا مص مصرو.
هانم: أنت مصروع يا عيشتنا؟
لياس: لا أنا مص مصرو بمعرفتك.

هانم: كتر خيرك. واحنا بالمثل.
لياس: كت كت كت كت.
هانم: «تضحك وتقول فى نفسها» دا بينادى على الكتاكيت.
لياس: كت كت كت كت كتر خيرك يا يا يا هاهاها «بسرعة» هانم.
هانم: ممنونة.
لياس: انتى جمى مى مى مى جميلة قاقاقاقا ووى قوى.

ويزداد صنوع قرباً من جلسات القافية ومن روح المسرح المرتجل فى المنظر السادس من مسرحية «الضرتين»، حيث يتأزم الموقف بين الحشاش ملك، وبين زوجتيه القديمة والجديدة، كل تحاول انتزاعه من الأخرى. ويتحول النزاع الكلامى إلى تماسك بالأيدى فتقبض الزوجة القديمة صابحة على أخى ضرتها بعجر، ويدور بينهما مشهد هزلى تتعاون فيه نكات ذات طابع «قافيوى» مع حركة مادية فاقعة، على تلوين المشهد كله باللون المرتجل، الذى يعتمد فى الإضحاك على المبارزة النشيطة بالألفاظ، وعلى حضور البديهة، وعلى قدرة الممثل على استخراج شىء ما كامن فى المشهد، يراه هو ويحسه، ويستطيع بوصفه مؤدياً – خالقاً أن يظهره للعيان، معتمداً فى هذا كله على اتفاق ضمنى بينه وبين المؤلف وبين الجمهور على أن الارتجال هنا حق له وواجب عليه.

ومثل هذا التعويل على قدرات الممثل على الخلق الفورى معروف فى المسرح الأوربى المكتوب، حيث كان المؤلف يترك فى مسرحياته فجوات معينة يصفها فى النص بقوله «هنا مشهد مضحك»، ثم يترك للممثل الخالق مهمة ملء الفراغ بكل ما يختزن من قدرات.

ويجرى المشهد الذى أشير إليه فى مسرحية صنوع على النحو التالى:

بعجر، أخو الزوجة الجديدة، يخاطب صابحة الزوجة القديمة معلقاً على الدور الذى غنته الأخيرة:

بعجر: يا خسارة إن الولية العجوزة دى حسها وحش.. وبتخسر المذهب، لأن المذهب كان رايح على طلحه جابتو على أبو زعبل.
صابحه: بقا أنا ولية عجوزة وحسى بشع، وانت اللى حسك مطرب؟ دانتا غلبت البجعة.
بعجر: والله ما بجعة غيرك انتى يا مرا يا كركوبة. قال بتعرف تنكت. يخى ربنا ينكد عليها.
فطومه: بس يا واد اختشى. دى مراة الملك ولازم تعتبرها.
بعجر: نعتبر درتك اللى واللهى إن ما سبتك على عقلك لا نعل لك خاشها.
صابحة: تنعل خاشى أنا؟ «إلى ملك» انت جايب أخو مراتك ومسلطه علىّ؟ واللهى أموته وأموت فيه «تمسك بعجر من خناقه» لما أفرجك البجعة ونعل خاشى.
بعجر: أنت رايحة تسيبى والا الطش لك «إلى ملك» قول لأمك تسيب خناقى لحسان الطش لها. لا مسكتها دى تضيع منى النفسين إياهم اللى سحبناهم قبل ما ندخل هنا.

«إلى صابحة» تسيبى والا أرفص «إلى ملك» ما تقول لها تسيب ولا انكتها.
ملك: «إلى صابحة» سيبيه، سيبيه يا صابحة.
فطومه: «إلى بعجر بصوت خفى» دبها فى كرشها ولا تفكرش.
بعجر: «إلى صابحة» بقا يعنى ما ترخيش إلا بالمتلوف؟ طيب كلى «يرفصها تقع».
صابحة: يا دهوتى. ده سقطنى.
بعجر: هيا العجوزة اللى زيك تحبل؟

ولكن مسرح صنوع ينتمى أيضاً إلى مسرح الارتجال بما يحوى من شخصيات نمطية روعى فى خلقها أن تكون مختلفة القوميات واللهجات، وذلك كى يستغل المؤلف هذا التنوع فى البيئات، والثقافات واللهجات فى أحداث المفارقات المضحكة بين هذه الشخصيات.

وعلى هذا نجد صنوع أول من أفاد من شخصية البربرى كعنصر إضحاك، يجمع بين خفة الظل، والعواطف الحراقة، والاندفاع الأحمق وطيبة القلب، وذلك فى مسرحية «أبو ريدة وكعب الخير». ونجده كذلك أول من استخدم شخصية «الشامى» كعنصر فكاهى يجمع بين اللهجة الفخمة، الغريبة الألفاظ والأصوات، البدائية الوقع على الأذن المصرية المتحضرة، وبين مزاج من كثافة العقل والصدغ، وسلامة الطوية - مع كل هذا - استخدم صنوع كل هذا وسيلة من وسائل النقد لسلوك شخصياته، وإضحاك جماهيره على تصرفاتها. نجد مثالاً لهذه الشخصية فى الخواجة نعمة الله، فى مسرحية «الصداقة».

كذلك نجد باقى نماذج المسرح الهزلى المثبتة، التى عرفت فيما بعد فى المسرحيات المصرية، مثل شخصية الخواجة اليونانى، ويمثلها فى مسرحية «الأميرة الاسكندرانية» الطبيب خرالمبو، وشخصية ابن البلد الحشاش «ملك فى مسرحية الضرتين» وشخصية الخاطبة التى تجمع بين الدجل والطمع وشطارة بنت البلد «مبروكة فى مسرحية ابو ريدة وكعب الخير». وشخصية المغربى الكذاب «الحاج على فى مسرحية العليل».

هذه الشخصيات المثبتة المتنوعة المنابت واللهجات، هى نظائر لشخصيات تعتمد سمات نفسية وخلقية مشابهة ونجدها فى ابن دنيال الذى أفاد من اللعب بالشخصيات الغريبة المتعددة المصادر واللهجات فى مسرحيته الظلية المسماة «عجيب وغريب»، حيث نجده يفيد من السودانى والمشعوذ ولاعب الحيات وقارئ الطلوع والصانعة الخ.. ليمتع متفرجيه بعرض وافر متنوع من الشخصيات الشاذة أو الغريبة ترضى فضولهم وتثير ضحكهم فى وقت واحد.

أغلق صنوع مسرحه فى عام ١٨٧٢، بعد عامين من النشاط الدافق، ولكنه كان قد ترك على المسرح المصرى أثراً لا يمحى تركز فى المثل العملى الذى ضربه على إمكان قيام مسرح فى مصر، تأليفاً، وتدريباً وتمثيلاً وأداء. وفعلاً سار غيره على الدرب ذاته الذى كان أول من ارتاده فى العصر الحديث.

ولكن أبرز ما حققه صنوع فى هذا المضمار هو وضعه أسس المسرح الشعبى الحقيقى فى مصر، ونحته لشخصياته، وتأكيده لدور جمهور النظارة فى خلق ودعم موضوعات هذا المسرح. وليس يهم أن كثيراً من مسرحيات صنوع لا قيمة لها من الناحية الأدبية، إنما المهم أن قيمتها الفنية وخاصة فى مسرحيتى: «ابو ريدة»، و «الضرتين»، إلى جوار مشاهد كثيرة فى مسرحية «العليل»، قد فتحت الطريق واسعاً أمام أجيال لاحقة من الفنانين كى تخلق مزيداً من الأعمال المسرحية كانت بمثابة نقط للعبور بين الخلق المسرحى البدائى، والعمل المسرحى الناضج الذى أصبحنا اليوم نشاهده على خشبة المسرح المصرى.

كذلك ترك صنوع طريقاً محفوراً أمام فنانى الارتجال من أمثال «جورج دخول» وغيره من الفنانين الذين سوف نعرض لأعمالهم فى هذه الدراسة، ومن أمثال «على الكسار» و«أمين صدقى» و«بديع خيرى» فى المحاولات التى قاموا بها جميعاً لتمصير المسرحيات التى اقتبسوها من المسرح الفرنسى، وفى خلق أعمال مسرحية تعتمد على ألف ليلة.

✲✲✲

إلى جانب الأعمال التى وصلت إلينا من مسرح الارتجال والتى ننشرها ونعلق عليها فيما يلى، خلصت إلينا أيضاً روح المسرح الفورى التى تعتمد على التخييل وعلى قدرة الجمهور على التصديق بل وتقمص المواقف التى يطلب إليه أن يدخل فيها بكليته.

وتروى أخبار فنانى الارتجال قصة عن أحدهم وهو «ميخائيل جرجس»، الذى كان منذ حوالى ستين عاماً صاحب فرقة مسرحية جوالة، ثم أفلس ولم يعد قادراً على الاستمرار فى العمل بالفرقة كاملة. فخطر له أن يجرب حظه بمفرده، وفى الموالد الدينية فقط. وفعلاً كان يقيم منصة مسرحه فى الموالد، ويكلف أحد عماله بالوقوف بالباب منادياً بأعلى صوته، وهو يقرع جرساً بعد كل نداء: بقرش تعريفه أمير المؤمنين يقابلكم وجهاً لوجه، ويبارككم ويسلم عليكم يداً بيد. الدخول بقرش تعريفه.

وكان الناس يدخلون، ويمتلئ بهم المسرح، ثم ترفع الستار عن ميخائيل جرجس، لابساً ملابس أمير المؤمنين، ومتنكراً فى مظهره، وفى يده مسبحة. ثم يصعد أفراد الجمهور من سلم إلى جانب المنصة، ويقبلون يد أمير المؤمنين، ثم ينزلون من سلم آخر فى الجهة المقابلة. وكلهم فى سرور لأنه قابل خليفة المسلمين وسلم عليه بقرش تعريفه فقط! وكان أمير المؤمنين يرغب رعاياه فى العودة إلى المسرح مرة ثانية بأن يعدهم بأنه سيعطيهم عطايا فى المرة القادمة وإذ ذاك يتضاعف سرورهم ويزداد إقبالهم.

ولو حللنا هذه الواقعة لوجدنا فيها بوضوح روح الفنان المرتجل الذى يحس إحساساً مباشراً بنبض جمهوره ويعلم أنه لو استجاب لهذا النبض، فسيرد عليه الجمهور بدوره، ويقدم له

تأييده كاملاً. ثم لوجدنا أيضاً أن هذا العرض المسرحى المحدود يحوى بين طياته تحقيقاً لرغبة جمهور المسرح الشعبى فى المشاركة الفعلية فى العرض، ليس فقط بالتدخل فى النص وتوجيه التأليف كما كان الحال أيام صنوع، بل بالظهور الفعلى على المسرح فى دور: بعض رعايا أمير المؤمنين!

وتروى قصة أخرى ما كان يفعله واحد من الممثلين الجوالين واسمه «محمد فريد المجنون»[1] كان يقدم مسرحيات كامله بمفرده، يجوب بها البلاد، وليس معه سوى حقيبة واحدة بها خطوط المسرحية، ومنظر واحد، وبدلتان: أحدهما عربية والأخرى تاريخية. فإذا كانت المسرحية عربية لبس لها الزى العربى، وإذا كانت تاريخية لبس الزى الأفرنكى. وكان محمد فريد متخصصاً فى تمثيل مسرحيات سلامة حجازى بمفرده، ففى حالة مسرحية «صلاح الدين» مثلاً كان يرفع الستار عن نفسه دون مساعدة من أحد، فيظهر وهو يرتدى الزى التاريخى، ويغنى قصيدة:

إن لم أصن بمهندى ويمينى   ملكى فلست إذن صلاح الدين

وحين تنتهى القصيدة يقول: ثم يدخل عليه فلان ويقول: ... وفلانه وتقول: ... وهكذا حتى يستوفى شخصيات المسرحية وأغانيها جميعاً، بما فيها من الحان فردية والحان مجموعة. وحين يأتى وقت إسدال الستار كان يستدير ناحية الكواليس ويسدل الستار بأسنانه. وكان محمد فريد يوائم بين عروضه وبين عدد المتفرجين، والإيراد الذى يدخل له، فيبذل من الجهد ما يتناسب مع هذين العاملين الهامين فى حياة كل عرض مسرحى.

وما يهمنا من هذه الحكاية هو جزء واحد منها فقط يدخل فى باب الارتجال، وهو الجزء الذى لا يبالى فيه الفنان أن يكسر عنصر الإبهام، ويبدو أمام الجمهور بملابس الدور الذى يؤديه ليؤدى دوراً آخر هو دور عامل المسرح.

إن المسرح الشعبى لا يعنيه أن ينسى المتفرج أن ما يجرى أمامه إنما هو مجرد عرض مسرحى، ولا هو يسعى إلى أن يندمج متفرجه فى العرض المسرحى حتى لينسى نفسه، وينسى الزمان والمكان الذى يعيش فيه. إن المسرح الشعبى لا يجد غضاضة فى أن يتنبه متفرجه كل التنبه، ويعى تماماً أن ما أمامه عرض لقصة من قصص الحياة وليس الحياة ذاتها.

كذلك نلاحظ القصد التام فى استخدام المهمات المسرحية، فليس يهم المسرح الشعبى أن يبهر، وإنما يهمه أن يوحى، وليس فى ظهور ممثل ما بزى واحد لعدة أدوار ما يخدش الإحساس الفنى لدى المتفرج مرة أخرى لأن عنصر الإيهام عنده ليس هاماً، ولأنه لا ينتظر من العرض المسرحى أن يطابق الحياة، وإنما يرمز لها ويمثلها تمثيلاً فنيـاً. إلى جوار هذا نجد تكيف الفنان

(١) كان يعمل بفنه منذ نصف قرن تقريباً.

بالظروف المحيطة به، وعدم تردده فى اختصار العرض أو مده تبعاً للأحوال، فالفنان الشعبى أيضاً لا يخجل من اعتبار عمله الفنى نوعاً من البضاعة يطرحها للتداول. وقد يجد البعض فى هذا لوناً من السوقية. وربما كان هذا صحيحاً. ولكنه فى الوقت ذاته أمر يضمن للعرض المسرحى الاتصال المباشر بالجمهور ويجنبه النأى البارد الذى يصاحب العروض «المحترمة» ويجعلها تفقد حرارة العرض الحى حقيقة[1].

على أنه ينبغى أن نسجل أيضاً الطريقة التى تحول بها محمد فريد المجنون مؤد - راوية، من نوع مماثل لشاعر الربابة، الذى كان يروى أحداثه - كما يلاحظ ادوارد لين - بطريقة تمثيلية، وإن كان محمد فريد قد أضاف إلى شاعر الربابة ملابس الدور، ومنصة المسرح، مستعيضاً بها عن دكة المقهى العالية[2].

ننتقل بعد هذا إلى وصف بعض عروض الارتجال كما قدمها فنانون مشهورون فى زمانهم. هذا هو الفنان «محمد ناجى» يدخل المسرح بعد أن لبس كل عتاده المسرحى، وهو جلباب واسع، أخرج من جيب فيه حزاماً أو شال عمه، وتحزم به من تحت إبطه، وكبس طربوشه على وجهه، ثم جعل يرتجل النكتة وراء النكتة فيملأ المسرح بهجة وضحكاً وسروراً.

إن محمد ناجى يخالف غيره من فنانى الضحك فى عزوفه عن الضحك المفتعل. لم يكن يلبس بدلة ذات رقع. أو طربوشاً طويلاً قصير الزر، أو يستخدم الاصباغ الفاقعة لطلاء وجهه، أو يصطنع شارباً بفردة واحدة أو يمسك مكنسة مفرطة فى طول اليد. كل هذه الوسائل المصطنعة كان يزدريها محمد ناجى. وكان يقدم الفصول المضحكة بعد المسرحيات الجادة فى «فرقة سلامة حجازى» و«فرقة الشيخ عطية محمد» الذى خلف سلامة حجازى بعد وفاته وأخذ مسرحياته فكان الناس ينتظرونه ولا يخرجون من المسرح حتى يمتعهم بفنه الصافى كذلك كون محمد ناجى فرقة خاصة به طاف بها أقاليم مصر، وسافر بها إلى دمشق وبيروت. وقد وصل إلينا وصف لأحد فصوله المضحكة. فقد كانت فرقة الشيخ عطية تقدم إحدى حفلاتها فى دمنهور، وكانت تشمل إحدى مسرحيات الشيخ سلامة حجازى. واختتمت المسرحية وجاء دور الفصل المضحك، فتقدم محمد ناجى ليمثل فصلاً اسمه مدام روجينا.

دخلت الممثلة المسرح، فوجدت الخادم نسيم «يمثله محمد ناجى» فقالت له:

روجينا: يا نسيم، النهارده تروح على الجرائد وتعطيها صورتى، وتعلن أن المدام روجينا عاوزه تتجوز. وتيجى هنا تستقبل الخطاب.
الخادم: لا، أنا ما أقدرش أخلى صورتك فى الجرايد.
روجينا: ليه؟

(١)، (٢) قد يبدو هذا التنظير مبالغاً فيه بإزاء إجراء ساذج كهذا الذى لجأ إليه محمد فريد المجنون - إجراء أملته الحاجة وحدها. ولكن هذا لا يمنع أن عناصر المسرح الشعبى التى نشير إليها موجودة بالفعل فى تضاعيف هذه الحادثة.

الخادم: لأنها تشبه صورة ملنر.

«وكانت لجنة ملنر المشهورة تزور مصر إذ ذاك، وأجمع الشعب المصرى على مقاطعتها».

من عناصر مسرح الارتجال هنا القدرة الذكية على التقاط الحادث الاجتماعى الذى يشغل الرأى العام، ثم ادخاله فوراً إلى صلب العرض المسرحى، بغية جذب الجمهور وتحويل جانب من اهتمامه بالحدث إلى اهتمام بالعرض المسرحى أيضاً. فكأن الفنان يدعو جمهوره إلى التعاطف مع فنه، بعد أن تعاطف هو مع اهتماماته السياسية والاجتماعية. وفى الوقت ذاته يقوم الفنان بجزء من دوره الرئيسى وهو عرض الحياة وانتقاده انتقاداً فنياً.

ووصل إلينا وصف آخر لحفل أقامه فنان معروف من فنانى الارتجال واسمه «محمد سلامة»، الشهير «بسلامة القط». كان سلامة يعمل على مسرحين شعبيين فى حى السيدة زينب، هما «دار السلام» و«الكلوب المصرى»، وظل أكثر من عشر سنوات يقدم الفاصل المضحك بعد المسرحية الأدبية الجادة. كان طويل القامة، ينبع الضحك منه صافياً، ليس على المسرح وحسب، بل فى حياته العادية أيضاً، وكان يلبس بدلة فى رخاوة البيجاما، ولا يستخدم المساحيق. أما مسرحياته فمشغولة غالباً بشخصيات ثابتة هى: الملك والوزير والسياف وشخصية الخادم يتقمصها سلامة، واسمها جمعة.وقد وصل إلينا وصف لفاصلين من فواصله المضحكة، يظهر الملك فى أحدهما وهو ينشد:

سدت الملا ولقد بدت أفعالى   بين الورى والشرع فى أقوالى

وبعد حوار بين الملك ووزيره، يدق الباب:

السياف: مين؟
جمعة: أنا جمعة.
السياف: عاوز إيه؟
جمعة: الملك.

ويتصل الحوار بين جمعة والسياف بعض الوقت «ولنا أن نتخيل ما يمكن أن يرتجله خادم فى مثل خفة ظل جمعة «سلامة» على سبيل مشاغبة سياف جهم المنظر والمخبر معاً» ثم يدخل جمعة ويقول:

جمعة: الحق يا مولاى. تعالى معاى يا مولاى!
الملك: فيه إيه يا ولد؟
جمعة: فيه واحد بره بيفرق عيش. تعالى معايه قبل ما يخلص!

وفى الفاصل الثانى، يدخل جمعة على الملك يلطم خده ويبكى، فيقول له الملك:

الملك: مالك يا ولد فيه إيه؟

جمعة: الفانلة بتاعتى اتسرقت يا مولاى.
الملك: معلهش، أنا أجيب لك غيرها.
جمعة: لا، أنا عاوز فانلتى.
الملك: طيب. أنت شاكك فى مين؟
جمعة: إن جيت للحق، أنا شاكك فيك أنت يا مولاى!

فى الفاصلين يستخرج فنان الارتجال الضحك عن طريق إحداث مفارقة بين الهموم الصغيرة التى تشغل بال جمعة من جهة، وبين مركز الملك العالى وترفعه الطبيعى عن هذه الهموم من جهة أخرى. كذلك ينبع الضحك من الموقف الطريف الذى يأبى فيه الخادم إلا أن ينزل الملك من منصته العالية، ويجره جراً إلى مستواه الصغير. وفى الفاصل الأول يكتفى الفنان بأحداث المفارقة البريئة. أما فى الفاصل الثانى فهناك وخزة دبوس، واتهام معلق، بأن الملوك ليسوا فوق مستوى السرقة! هذا بالإضافة إلى فكرة مضحكة فى حد ذاتها، وهى فكرة ملك يتدنأ إلى حد سرقة قميص!

وأحياناً يعتمد الفاصل الفكاهى - لخلق الضحك - على المهارة البدنية للممثل، إلى جانب قدرته على الأداء اللفظى. وقد وصل إلينا الوصف التالى لفاصل فكاهى كان يقدمه الفنان «محمد المغربى» ضمن مسرحية اسمها: مدرسة الغرام. وكان المغربى يعمل على «مسارح الصالات» تحت اسم رحرح بك، مقدماً الفاصل الفكاهى المعتاد، ضمن برنامج الصالة المنوع المكون من الغناء والرقص والفكاهة. وفى الفصل الذى نشير إليه يدخل رحرح الجيش، ويدخل عليه ضابط فيجده سكراناً - وبيده زجاجة خمر - فيدور بينهما الحوار التالى:

الضابط: زنهار!
رحرح: «يعتدل والزجاجة فى يده اليمنى».
الضابط: ورينى إيدك اليمنى؟
رحرح: «ينقل الزجاجة إلى يده اليسرى ويريه يده اليمنى».
الضابط: ورينى ايدك الشمال؟
رحرح: «يضع الزجاجة فى يده اليمنى ويريه اليد اليسرى».
الضابط: ورينى أيديك الاثنين؟
رحرح: «موجهاً كلامه إلى الجمهور بصوت منخفض» تنكسر يا بارد! «ثم يضع الزجاجة بين فخذيه ويريه كلتا يديه».
الضابط: إلى الأمام مارش.
رحرح: «يمشى والزجاجة بين فخذيه وعنقها إلى الخارج، ويرش خشبة المسرح بالخمر دون أن تقع الزجاجة».

إلى جوار المهارة البدنية التى يتطلبها هذا المشهد، والتى تبهر المشاهد، وتثير انتباهه طول الوقت، (وهذه المهارة جزء لا يتجزأ من تقاليد مسرح الارتجال، الذى يفترض فى الممثل

مهارات كثيرة بين أدبية وبدنية) يضحك الجمهور من قدرة المجند على السخرية من ضابطه المرة بعد الأخرى. ويزيد في إعجابه بالمجند أنه في الواقع يمثل ابن البلد، الذكي، الواسع الحيلة، والمصمم على بلوغ هدفه مهما اعترضه من عقبات.

وهناك مثل آخر لتعدد مواهب فنان الارتجال نجده في حالة «أحمد افندى فهيم الفار»، الذي منحه الناس لقب افندى تمييزاً له عن فنان ارتجالي آخر اسمه «أحمد الفار»، وكان معمماً. وكان أحمد افندى يرتدى الملابس الأفرنكية، وينادم أعيان البلاد، وخاصة في مجلس لهم كان ينعقد في بار اللواء. كان هذا الفنان يجيد العزف على المزمار والقربة والربابة إلى جوار إلقاء المونولوجات المضحكة والتمثيل، سواء في الأفراح والحفلات الخاصة، أو على المسارح. وكان يبدأ حفله بالعزف على الآلات، وينتقل إلى المونولوجات، ثم يختم بالفاصل التمثيلي المضحك. وقد وصلت إلينا عناوين من مونولوجاته، نعرف منها موضوعاتها، مثل: دلع ولاد الفلاحين، ودلع ولاد الذوات، والتليفون. كان يجيد تمثيل شخصية الباشجاويش. وهذا وصف لفاصل تمثيلي كان يقدمه: الباشجاويش في مقعده بقسم البوليس. يدخل عليه رجل ويبلغ عن سرقة مبلغ مائتى جنيه منه أثناء وجوده في محل صيدناوى، ويطلب كتابة محضر بالواقعة. الباشجاويش يسخر من الرجل بوسائل مختلفة ثم يسأله:

الباشجاويش: اسمك؟

الرجل: محمد سعد الدين.

الباشجاويش: ياما أسامى على جتت. صنعتك؟

الرجل: محمد سعد الدين باشا، مدير الغربية.

الباشجاويش: يتضاءل من الغطرسة الشديدة إلى الذلة التامة. ويكتب المحضر من جديد مع الموافقة التامة على كل ما يقوله الباشا. وتنطلق منه الفكاهات الواحدة وراء الأخرى. استجابة للمفاجأة الكبيرة.

ومن تقاليد مسرح الارتجال التقط كل من «جورج دخول»، و«مصطفى عزام» و«أحمد المسيرى» وعلى الكسار فكرة الشخصية الفكاهية التي يعتمد مصدر الضحك فيها على عرض لهجتها الغريبة وأحوالها غير المألوفة، بالقياس إلى المتفرج المصرى العادى. التقط جورج دخول اللهجة السورية، واعتمد عليها كواحد من مصادر الضحك في مسرحه الارتجالي. أما عزام والمسيرى والكسار فكانوا يمثلون شخصية البربرى.

وقد وصل إلينا من أعمال جورج دخول ومن أعمال غيره من فنانى الارتجال عدد لا بأس به من المسرحيات، ما بين نصوص كاملة، وأجزاء من المسرحيات تشمل أدواراً بذاتها، نقلها الممثل المختص كي تكون مفكرة له وتتيح لنا هذه النصوص المختلفة أن نحصل على صورة كاملة لما كانت تحتويه مسرحية الارتجال من عناصر فنية أهمها:

- القصة السهلة الجريان، التي لا تحفل بقواعد معينة وإنما هدفها الأساسى، جذب انتباه

المتفرج، وتسليته من كل سبيل، فإذا ما فرغت جعبة المؤلف من الحيل المسرحية أنهى عمله دون تردد.

- ما يسميه فنان الارتجال «النمر»، وهى مواضع في القصة المسرحية يسعى فيها المؤلف إلى استخدام القدرة البدنية، وخفة اليد، وطلاقة اللسان التي يتمتع بها الممثل، ليقدم عرضاً باهراً يجمع بين فن التمثيل وفن البهلوان وفن الحاوى وفن التمثيل الصامت أحياناً.

- عرض «جاليرى» كامل من الشخصيات الغريبة، تمتع المتفرج بلهجتها غير المألوفة وأحوالها الخارجة، وتصرفاتها اللافتة للنظر، بحيث يحس المتفرج أنه في متحف للنماذج البشرية الشاذة، تقرب مما نشاهده في متحف الشمع، أو في أعمال «ديكنز» و«فيلدنج»، أو - وهذا أقرب - في أعمال «ابن دنيال» الظلية.

- الألفاظ الصارخة والبذيئة، تستخدم إما سباباً فردياً تارة، أو ثنائياً وجماعياً (الردح) تارة أخرى، وأحياناً يتحول هذا السباب إلى قافية.

- الحركة المادية الصاخبة، مما يدخل في باب الميلودراما، من قتل وشنق، وانتحار، ومبارزة، وحرب، وطراد الخ.

- تصور شعبى لفكرة المسرح - كمسرح - تقرب بين القصص المعروضة وبين المتفرج مهما كان حظه من الثقافة والفطنة ضئيلاً.

وينعكس هذا التصور بوضوح على الأعمال التي لها أصول في كلاسيكيات المسرح العالمى، أو التي تنبع من أعمال وضعها أدباء عرب باللغة الفصحى، أو التي تتمسح بالتاريخ. مستخدمة شخصيات عظيمة المركز الاجتماعى كالملك والوزير.. والأمير.. الخ. فإن هذه تقدم من وجهة نظر شعبية صرف، وذلك إما عمداً، للحط من شأن هذه الشخصيات، أو تلقائياً لأن المؤلف والمتفرج كلاهما لا يملك تصوراً آخر للموضوع.

- استخدام الرقص والغناء، الشعبى خاصة، وسيلة لإمتاع المتفرجين.

ولنأخذ مثالاً للقصة السهلة الجريان فاصلاً مسرحياً اسمه: «خيانة الأصحاب».

موضوع المسرحية يتعلق بأب شعبى ترتفع عنه الستار فيأخذ في شرح حاله موجهاً الكلام للجمهور، ويشكو من ابنته التي خطبها «ولد حليوة» ثم تركها وسافر إلى جهة ما، مما أقلق البنت وجعلها ملهوفة على خطابات تأتى وتجئ بينهما، فهى تسأل: هل وصل منه خطاب وهل أرسل إليه خطاب؟ والأب يطلب إلى كامل الخادم أن يدعى أن حركة المراسلة بين الأب والخطيب المسافر متصلة، فيتمنع الخادم أولاً ثم يوافق تحت التهديد. ويستدعى الأب ابنته ويحمل كامل على ترديد الكذبة أمامها، ثم يدق الباب ويدخل الخطيب ومع صديق له من النوع المعروف بالأبضاى. ويجلس الجميع وتقدم الخمر للتحية، فيعجب الأبضاى بالبنت، ويقرر أن يكسبها لنفسه.

ويقرر الخطيب السفر فجأة، فيخلو الجو للأبضاى، الذى يدبر حيلة يتزوج بها البنت، فيدخل إلى المسرح وهو يبكى، وينهى إلى كامل الخادم، أن الخطيب قد مات، وترك وراءه وصية تقضى بأن يتزوج الأبضاى من البنت، ثم يعقد الأبضاى صفقة مع كامل على أن يتدخل لإقناع الأب والبنت بالموافقة، فى مقابل نصف ريال لكل كلمة يقولها الخادم فى صالحه. وبعد مناوشات ونمر مضحكة سنعرض لها حالاً، تتزوج البنت من الأبضاى فعلاً. وهنا يدخل الخطيب، ويكتشف ما حدث، فيتحدى الأبضاى للمبارزة، التى تجرى فعلاً خارج المسرح ويدخل الخطيب بعد ذلك، ويعاتب البنت وأباها وخادمها ثم نفاجأ بالأبضاى يدخل المسرح ويطلق النار قاصداً قتل الخطيب، ولكن الطلقة تطيش وتصيب البنت وتقتلها، ويخرج المتنازعان يطارد أحدهما الآخر، وينتهى المشهد الأول.

فى المشهد الثانى نرى الأب يبكى ابنته على قبرها. ويشترك معه كامل فى العويل، بطريقة تسخر من مسرح الفواجع. ثم يخرج الأب ويدخل الخطيب باكياً هو الآخر، ولا يلبث الأبضاى أن يلحق به، ويتحدى الخطيب غريمه بالسلاح، فيقتل الأبضاى خصمه، ثم يندم فجأة ويقول:

– ويلى.. ماذا فعلت؟ أقتل صاحبى بيدى.. لا والله!

ثم تظهر عليه أمارات الجنون فيقرر أن يهرب من المقبرة ولكن ناراً تطارده من ناحية، وأصواتاً غامضة تأتى من وراء قماش أبيض ملفوف، تتعقبه من ناحية أخرى فلا يجد مناصاً من أن يخنق نفسه. ويحدث الشئ ذاته لكامل الخادم، من مطاردة بالنار والأصوات، ومن انتحار بعد ذلك.

وتنتهى المسرحية..!

وواضح من هذا التلخيص السريع لها، أن ما يهم مؤلفها هو أن يقدم عرضاً حياً مثيراً لجمهوره، وهو لهذا لا يأبه بأى منطق آخر، فأشخاصه تتحرك وفق مقتضيات العرض المثير وحسب. يخرج الخطيب ويدخل، ويسافر ويعود حسب ما تمليه حاجة الأحداث.

يعود فجأة، ثم تقوم حاجة للتخلص منه كى يتم زواج الأبضاى بالبنت، فيخرجه المؤلف من المسرح دون احتشام ولا يلبث أن يعيده مرة أخرى دون سبب مقبول – وهو الذى كان قد قرر السفر ولم ينفع معه رجاء ولا شفاعة – يعيده لأن المؤلف محتاج إلى مواجهة بين الأبضاى والخطيب. ويسخر المؤلف – فى سبيل الضحك – من مسرح الفواجع ثم لا يتردد فى استخدام أساليب ذلك المسرح من مبارزات بالسلاح والبارود ومن نيران وأصوات غامضة إلى آخره. ثم يقضى فى نهاية العمل على شخصياته جميعاً: واحدة تقتل واثنان ينتحران وثالث يخرج ولا يعود!

المؤلف هنا يلعب بكل ورقة، فهو مشغول بطلب رضى الجمهور، ولا وقت عنده ولا رغبة

فى الالتفات إلى ترف القصة المرتبة المنطقة. وهذه القصة المرتبة – وعلى أية حال غريبة على الفن المسرحى الشعبى الذى تعتمد فيه المسرحية على القصة المتعددة الأحداث – تتتابع تفاصيلها فى خطوط متصلة، كحلقات السلسلة، ولا تأخذ قط الخط البيانى المعروف فى المسرح اليونانى من بداية ونهاية تتوسطهما قمة مرتفعة، تعبر عن الأزمة.

أما العنصر الثانى من عناصر المسرحية الشعبية المرتجلة، وهو عنصر «النمر» فيعتبر عاملاً أساسياً فى نجاح العرض المسرحى، إلى جوار القصة المسلسلة، المثيرة. وهذه النمر تنقسم قسمين: فهى إما نمرة خاصة بمسرحية ما، تنبثق من موقف بعينه فى المسرحية، أو تفرض عليه – سيان هذا فى مسرح لا يحترم إلا الجمهور! أو هى نمرة محفوظة و يختزنها فنان الارتجال فى ذاكرته، ويستخرجها ويعرضها أمام الناس كلما دعت الحاجة. ونصوص المسرح الارتجالى تسميها: «نمرة معلومة»(1) وإلى جوار هذين النوعين هناك نوع من النمر تشير إليه نصوص الارتجال بقولها: «هنا مناوشة». وهو لون من المعاكسات الحركية، تستخرج فيه الفكاهة على طريقة: «حاورينى يا طيطة».

وأحياناً تكون المعاكسة لفظية مثلما يحدث فى فصل بندوق، حين يدخل أبو التلميذ إلى كامل، ويجرى بينهما المشهد التالى، الذى يصفه النص بأنه «مناوشة تطويل»:

الأب: بس بدى أحكى لك حكاية وخايف تزعل!
كامل: لا أحكى.
الأب: بس عبارة صغيرة أوعى تزعل!
كامل: لا قول.
الأب: يعنى ما تزعلش؟
كامل: أبداً. بس احكى.
وبعد مناوشة تطويل من هذا القبيل.
الأب: (يخرج من جيبه جنيهين يعطيهما لكامل) خذ الاثنين جنيه دول على سبيل المحبة واعذرنى لأنى معيش فلوس.
كامل: دى العبارة اللى رايح أزعل منها. كنت اديهم لى من الأول بدل الحدوتة الطويلة العريضة.

وتتراوح النمرة المنبثقة من موقف مسرحى بين عرض عابر يستغرق دقائق قليلة، وبين مشهد كامل، تنتهى به المسرحية. ومن أمثلة النوع الأول ما نجده فى مسرحية وصلت إلينا ناقصة، ولكن الموقف الذى تنبثق منه النمرة أوضح تماماً فيما انتهى إلينا من أوراق. والموقف يخص فتاة وحبيبها، ويبدو أن أبا الفتاة يمانع فى زواج الاثنين، وأنه وضع كامل الخادم، لحراسة الفتاة من زيارات الحبيب المفاجئة. ولا تيأس الفتاة وإنما تطلب من حبيبها أن يتخفى فى زى

(1) الحديث التفصيلى عن النمرة المعلومة فى صفحة ٥٦ من هذا الكتاب..

عفريت، ويدخل على كامل ليخيفه، ويخاف هذا فعلاً، ويستنجد بالأب، فإذا جاء الأب، وجد أن الحبيب العفريت قد هرب وجلست محله الفتاة. يحدث هذا أكثر من مرة، ويكون فرصة يستعرض فيها كامل ما يحفظه من هزليات تصور الخوف إلى جوار ما يناله من توبيخ مضحك من الأب. وفي إحدى مراحل هذا الحوار الكلامي والحركي بين الأب والخادم والحبيب والفتاة يدخل الحبيب، فيجد كامل جالساً يقرأ على ضوء شمعتين، فيطفئ إحداهما، بحيث لا يراه كامل فيقول كامل لنفسه: يمكن الهوا طفى دي وخلا دي أطالع فيها.

ثم يوقد الشمعة المطفأة من المشتعلة. العفريت يطفئ الشمعة الثانية. فيشعلها كامل من الشمعة الأولى. فيحدث هذا مراراً بالتبادل بين الشمعتين. ثم يحمل العفريت إحدى الشمعتين بزجاجتها ويضعها إلى جانب المائدة التي يجلس إليها كامل. كامل يبحث عن الشمعة وينظر إلى جواره، فيجدها ثم يتهيأ ليضعها محلها. يكون العفريت قد حمل الثانية ووضعها في الجانب الآخر من المائدة، وحين يضع كامل الشمعة الأولى مكانها يلتفت فلا يجد الثانية فيأخذه العجب، وينظر فيرى العفريت لأول مرة، ويتقدم هذا إليه، و «يشقلبه ويعذبه».

يعتمد هذا العرض القصير في إثارة الضحك على خفة يد ممثل العفريت، وعلى مخزونات كامل من حركات الخوف المحفوظة. ولكنه - إلى جوار هذا - يخرج إلى السطح خوف المتفرج العادي من العفاريت، وتشوقه - في الوقت ذاته - إلى رؤيتها أو سماع قصصها، يفعل هذا كله بطريقة مأمونة لا خطر منها، فيرضي المتفرج، ويرتاح ويضحك.

ومن أمثلة النوع الثاني من النمر ما نجده في مسرحية «أولاد كامل»، التي تحوي بين دفتيها النص الكامل لنمرة فكاهية كبيرة بعنوان «لوكاندة باريس». في هذه النمرة نجد كامل وشريكه وقد ضاقت بهما الدنيا لخسائرهما المتوالية في ادارة فندق يملكه الشريك. ويعرض الشريك على كامل أن يذهبا إلى باريس للبحث عن عمل. ويعترض كامل بأنهما لا يعرفان الفرنسية، فيجيب الشريك: «لما نروح هناك نتعلم» وفعلاً يسافران. ثم تفتح الستارة الثانية عن مائدة عليها جرس وورقة مرسوم عليها دوائر ومشبوكة بالستارة، فإذا ما أراد أحد الزبائن شيئاً وضع يده على إحدى الدوائر فيرن جرس، ويدخل الجرسون. ويدق الشريك الجرس فيدخل الجرسونات واحداً وراء الآخر. الأول معه فرشاة ينفض بها ملابس الشريك، ثم ملابس كامل - رغماً عن مقاومة الأخير. والثاني ينظف أحذية الاثنين - أيضاً مع مقاومة من كامل. ثم «كام نمرة كده»، كما يقول النص وأخيراً يدخل ترزي أخرس، يأخذ مقاس الشريك، ومقاس كامل، الذي يهرب منه أولاً، ويلف عدة لفات قبل أن يلحق به الأخرس، ويأخذ مقاسه بالإكراه.

وفي النهاية يظهر صاحب الفندق وزوجته ويدها تحت ابطه ويكلم الاثنين بالفرنسية ويفتح لهما زجاجة بيرة. كامل يطلب منه أكلاً، ويشير إلى فمه. الخواجة يسأل: أي طعام تريدان؟ «في لغة النص: كسك دي منجيه؟» فيقول كامل: نريد سمكاً. الخواجة يقول: «وي، وي. را.» ويحضر لهما فأراً. كامل يصرخ فزعاً ويقول فار، فار، ضحك. يدق الاثنان الجرس، فيدخل الخواجة، وزوجته ويدها دائماً تحت ابطه: ويسأل ماذا حدث، يعطيانه الفار. يأكل الخواجة

مؤخرة الفأر، ثم يناول الباقي لزوجته التي تأكل رأسه. بعد مناوشة يلح كامل في طلب السمك. فلا يفهم الخواجة. يتفق الاثنان على تمثيل عملية صيد السمك. يأتي كامل بسنارة ويعطيها لشريكه، ويركع كامل ويمد الشريك السنارة فيأخذها كامل في فمه وينهض وهو يهز وسطه برعشة، مثلما تفعل السمكة لدى خروجها من البحر في سنارة. الخواجة وزوجته يضحكان يطلبان إعادة النمرة مرة وثانية وثالثة. كامل يعيد النمرة، «إن هناك وقت، كما يقول النص».

أخيراً يفهم الخواجة ويأتي لهما بطبق سمك، مصحوباً دائماً بزوجته، ويدها تحت ابطه..! وإذا حدث وقرر كامل أن يغازل الزوجة «المسألة مفتوحة ومتروكة لتقدير الممثل. مثلما ترك له أيضاً أمر الانكور وعدد مرات الإعادة في الفقرة السابقة». يقول له الخواجة: silence!.

يرفض كامل السمك، لأنه رديء ويقرر الاثنان أن يستبدلا به بيضاً. يدخل الخواجة ويد زوجته تحت إبطه، فيمثل كامل بيده شكل البيضة ويطلب عدداً منها بعد مناوشة يظهر على الخواجة أنه فهم ويقول: وي. أونيون. ويأتي ببصلة في طبق ويخرج. كامل يصرخ: ده بصل. ويدق الجرس. يدخل الخواجة ويد زوجته تحت ابطه. يستغرب: ماذ يريدان أيضاً. يعرض كامل على صديقه أن يمثلا للخواجة كيف تبيض الفرخة. يأخذ الشريك دور الديك، وكامل دور الفرخة. الشريك يصيح: قاق قاق قاق. كامل يصرخ: كاك. كاك. كيك. ويكون قد وضع طربوشه بين فخذيه ممثلاً للبيضة المنتظرة يسمح كامل للطربوش أن ينزلق تدريجياً، وذلك بفتح ساقيه فتحات مضطردة الاتساع، وأخيراً يسقط الطربوش على الأرض. يضحك الخواجة وزوجته ويطلبان انكور. كامل يعيد الحركة مرتين أو ثلاثة. يأتي الخواجة وزوجته ومعهما البيض أخيراً.

ثم تتطور الحركة بعد ذلك، وتصبح صاخبة، بين ضرب وصفع وخروج ودخول، وعراك بين الشريكين وجرسونات الفندق، يديره الخواجة، دفاعاً عن زوجته - فيما يبدو - التي يتنازع عليها كامل وشريكه. ينتهز كامل فرصة انشغال الجرسونات بضرب شريكه، فيخطف الزوجة ويهرب وتسدل الستارة.

يستخدم هذا الفصل لإنهاء المسرحية الكاملة نهاية صاخبة ومثيرة، تجمع بين فن التمثيل الصامت، ومهارة الحواة، وطرافة الألعاب المنزلية. كما يستخدم أيضاً لعرض الخواجات من وجهة نظر شعبية. فهؤلاء الخواجات في منتهى الشذوذ حقاً. يأكلون الفيران، ويمشي الواحد منهم متأبطاً ذراع زوجته «وهو أمر غير مألوف لدى المتفرج العادي في تلك الأيام بل وعيب أيضاً. ولا يليق بالرجال».

بل إن هؤلاء الخواجات أغبياء أيضاً. لا يفهمون بسهولة. ولا يعرفون اللغة العربية.. ونساؤهم متحررات، يمكن الحصول عليهن بسهولة، وهن يستجبن دائماً لفهلوة الرجل المصري المليء بالحيوية والقدرة الجنسية. وواضح أن الخواجة ليس على درجة كافية من الفحولة وغير واثق من قدرته على الاحتفاظ بزوجته، بدليل أنه يأخذها تحت ابطه أينما ذهب، ويعين على غرفتي كامل وشريكه حرساً من الجرسونات يردون محاولات غارات يزمعان القيام بها على مخدع الزوجة.

هذه كلها معان يقولها أو يوحى بها النص. وهى مستمدة من مفهوم شعبى عام يقول أن المصرى أذكى كثيراً وأوسع حيلة من الأجنبى، سواء فى بلاده أو بلاد الغير.

✲✲✲

ومن معرض الشخصيات الغريبة التى يقدمها مسرح الارتجال ننتقى هنا ما جاء فى مسرحيتى «الصندوق» و «عفريت الصورة» اللتين كان يقدمهما جورج دخول:

يستخدم المؤلف القصة الواهية التى تحكيها المسرحية وسيلة لعرض نماذج غريبة وشائقة مما يجده حوله فى المجتمع. فلا تعدو هذه القصة خيطاً واحداً فى أوله فتوة وقاطع طريق، متزوج من امرأة اسمها بديعة. وفى أول المسرحية يشكو قاطع الطريق من سوء الحال ويقرر أن يطلع الجبل ليقتل عشرة آلاف رجل «المبالغة هنا مقصودة للسخرية من قاطعى الطريق»، ويستولى على أموالهم ثم يعود إلى التوبة التى قرر أن يقطعها بضغط الحاجة.

ويخرج الزوج، ثم يدخل كامل، يشكو هو الآخر من سوء الحال، ويقابل الزوجة ويعرض أن يعمل عندها خادماً، فتقبل بعد تردد. يلى هذا عاشق وراء عاشق يسعى إلى مقابلة الزوجة. العاشق الأول يدخل فتأخذه الزوجة بالحضن ويروح الاثنان يهونان من شأن قاطع الطريق، ويعلنان انهما لا يأبهان به. ويدخل قاطع الطريق فجأة فترتعد فرائص العاشق المتفاخر بشجاعته، ويظهر جبنه، فيطلق عليه الزوج عياراً، ويتكوم العاشق وراء الكراسى وقطع الأثاث التى يغطيه بها كامل. ثم يخرج الزوج بعد مناوشة مضحكة مع كامل. ويدخل عاشق آخر، يصفه النص بأنه «رجل وسط» فيكون مصيره مصير الأول من فضح وإظهار لجبنه. ويليه عاشق أعرج، وعاشق عجوز، و «رجل مزوق وجهه». وجميعاً يفاجئهم الزوج ويظهر جبنهم. ثم يغادر المسرح، فيخرج الجميع ويقيمون حفلاً ويغنون، وإذا بالزوج يفاجئهم جميعاً ويسألهم ماذا يفعلون فى بيته. فينتحل كل عذراً يوافق هواه. أحدهم يقول أنه طبيب جاء يفحص بديعة، والثانى يقول أنه صاحب محل بخان الخليلى للمجوهرات والكوالين. ويسأل الزوجة فتقول أن كامل جاء بهم وقال أنهم أقاربه، ما بين ابن عم وابن خال وصدقته هى لما رأتهم جميعاً يشبهونه.

وتسدل الستار وسط عراك عام يشترك فيه الجميع.

الموقف الواحد المتكرر، والشخصيات المسطحة ذات الصفة الواحدة لكل، والمعركة المادية الفاقعة الخالية من المغزى الحقيقى، كل هذا يسلك «الصندوق» ضمن مسرحيات الدمى، ويقرب ما بينها وبين العروض الظلية التى كان يقدمها ابن دنيال من قرون فى مصر.

على أنه إذا كانت الشخصيات المتقدمة ليست غريبة بقدر ما هى منوعة، ففى المسرحية الأخرى: «عفريت الصورة» عدد لا بأس به من الشخصيات الغريبة حقاً. فيها ساحر مغربى،

وفيها كامل الذى يسرق عصا السحر من المغربى ويجلس بدلاً منه يستقبل العملاء، ومنهم «الماسة» الفشار الذى ورث عن أبيه مخزوناً من الماس يملأ شوناً كاملة، والذى يبحث عن أصغر ماسة يضعها فى رقبة جدى أثير لديه فوجد قطعة طولها ثلاثة أمتار وعرضها ستة أمتار.

ومنهم السقا الذى يشكو من امرأة طلبت إليه أن يملأ زيرها بالماء، فدخل بيتها، وصعد أول درجة ثم درجة تالية والتفت فوجد الماء محمولاً على ظهره، بينما اختفت القربة..! ومنهم الأفندى الذى طلب إلى الساحر أن يكتب خطاباً إلى أبيه يسأله فيه أن يبنى له بيتاً مكوناً من خمسة عشر طابقاً به عشرون مرحاضاً فى الدور الأول، ومثلها فى الدور الثانى وهلم باقى الأدوار مع تفاوت فى العدد هنا وهناك حتى يصل العدد إلى خمسة وسبعين، ثم يعود الرجل فيطلب خفض العدد تدريجياً حتى يستقر الرأى على واحد. ومنهم شخص يدعى للساحر أنه كان يأكل بيضة نصف مسلوقة فوضع يده فى قلب البيضة فدخلت الذراع مع اليد داخل البيضة. وحدث الشئ ذاته لليد والذراع الأخرى. وسدد وجهه إلى البيضة ليرى أين ذهب ذراعاه فدخل دماغه أيضاً. وحاول أن يجذب دماغه فوجد جسمه كله قد دخل البيضة. وهو يطلب إلى الساحر أن يخرجه من البيضة! ومنهم مدير شركة المياه الذى كان يفتش على الصنابير فدخل إحداها، وهو يطلب إلى الساحر أن يخبره فى أى صنبور هو الآن!

وتنتهى المسرحية بعد أن «يطلسم» الساحر الشخصيات جميعاً ويأمرهم بأن يكونوا فيما بينهم قطاراً، فمنهم من يصفر ومنهم من يقرع الأرض برجليه، ثم ينجيهم من السحر، ويخرجون.. وتنتهى المسرحية بتهديد من أحدهم، وهو الأبضاى، لكامل بأن يقتله بالسيف، فيخرج كامل هارباً.

الجو هنا جو ألف ليلة، بما يحوى من عفريت يضع نفسه فى خدمة الساحر المغربى، ثم كامل من بعد، وبما تحوى المسرحية من بنات غزلات جميلات وواسعات الحيلة معاً، يتغلبن بدهائهن على مكر الساحر المغربى. كما أن تكوين المسرحية ذاته، تكوين مسطح، تتوالى فيه الشخصيات الواحدة وراء الأخرى، كل لها حالة وحكاية على نحو ما يحدث فى ألف ليلة أيضاً. نضيف إلى ذلك الخيال الجامح، ذا الطابع الكاريكاتورى، وهو أيضاً غير غريب عن ألف ليلة. أما الألفاظ الصارخة والبذيئة فهى من تراث المسرح[١] الشعبى من عهد ابن دنيال حتى الآن، وقد شكا ادوارد لين من بذاءة ألفاظ عروض الشوارع وحركاتها الداعرة. ويبدو أن هذا هو الذى دعاه إلى اعتبارها غير ذات موضوع، فأهمل - لسوء الحظ - وصفها بالتفصيل.

على أن من الواجب أن ننبه إلى أن كثيراً مما يعتبر اليوم نابياً لم يكن كذلك منذ نصف قرن. ذلك أن الأعضاء المستترة للجسم والإشارة إليها، وذكر العملية الجنسية ليس موضع حظر صارم فى حياة الطبقات الشعبية، مثلما هو فى حياة الطبقة الوسطى مثلاً.

(١) هى كذلك من تراث الكوميديا الهابطة ابتداء من اليونان.

وعلى هذا نجد فى مسرحيات الارتجال إشارات صريحة لأجزاء الجسم. ففى لوكاندة باريس يذكر المقابل الدارج لكلمة مؤخرة أو ردف، وإن كانت الإشارة إلى جسم فأر وفى «الصندوق»، يذكر النص كلمة طبلة، وهى المقابل الشعبى لغشاء البكارة. وفى تنويع آخر على نفس النص، يشار إلى العضو التناسلى للمرأة على أنه كالون، ويشار إلى العضو المذكر على أنه مفتاح.. وهكذا.

أما فصل «خياطة وخياطة» فإن المدلول الجنسى الذى يعلق - فى الاصطلاح الشعبى - بلفظى العنوان، يستخدم وسيلة للإيحاءات والإشارات الحسية. والفصل يدور حول بنت عاشقة، ومحاولات عاشقها المتعددة للقائها رغم مقاومة أبيها وخادمه كامل. أما العاشق فيتنكر فى هيئة خياط ويغازل الفتاة، وينجح فى أن يدخل البيت بتعلة وراء أخرى. ولكن الإشارات الجنسية[1] والإشارات الداعرة تعد قليلة بالقياس إلى عدد الفصول المسرحية التى وصلتنا عن جورج دخول وغيره. والواقع أن الفنان يهتم بالمهارشات الجنسية كوسيلة لعرض مسرحى ناجح، أكثر من اهتمامه بها كوسيلة للإثارة.

ولعل ألطف وأرق مثل على تفنين الجنس ووضعه فى خدمة عرض مسرحى حى هو أقرب ما يكون إلى الألعاب المنزلية ما نجده فى فصل «الجزمجى»، حيث تدور فعلاً الألعاب المنزلية بين فتاة عاشقة وبين الخادم كامل، يلعبان أولاً الورق ثم بالكرة ثم لعبة أم عميش وهى مزيج من الاستغماية والفزورة، كل هذا تمهيداً لدخول عاشق الفتاة البيت، رغم مقاومة أهلها.

أما الشتائم الفردية، والشتائم المتبادلة (الردح)، فتظهر بوضوح فى فصلى «الجزمجى» وما وصلنا من وصف لدور المزين فى الفصل الذى يحمل نفس الاسم.

فى «الجزمجى» يقف الجزمجى يشكو الزمان، ويروى كيف أن حاله قد ساءت، فبعد أن كان صاحب مصنع، أصبح على «طراطيف الفقر» وفجأة يدخل عليه عجوز بالطريقة الاستفزازية التالية:

عجوز: إيه. فلقت الحيطان. قلعت البيبان. قلقت الجيران يا ابن الحرام. يلعن أبو حلمة نبقة مشمشة تفاحة برقوقة مناخيرك.. يا يا. (يواصل الشتائم عن طريق التمثيل الصامت. يحرك وسطه ويهتز).

الجزمجى: (يتعجب)

عجوز: (يعيد المشهد مرتين)

الجزمجى: يا عم العجوز.

عجوز: جاك عما الدبب.

(١) الإشارات الجنسية واستخدام الفاكهة كالموز والتفاح والكمثرى رموزاً لأعضاء الجسم المستترة والظاهرة موجودة بوضوح فى فصل «ملعوب الكأس». وفى بعض النصوص تستخدم اللوبيا والفاصوليا رمزاً للانحلال الخلقى.

الجزمجى: يا ابويا العجوز.

عجوز: جاك بو.

(وهلما، وكلام من هذا القبيل)

وللشتائم دائماً قيمة ترويحية نفسية، تخفف الضغط عن المتفرجين، كما أنها تكسر جمود الأدب الذى يضطر الناس إلى التزامه طيلة اليوم. ومن هنا يحييها المتفرج دائماً بالضحك العالى. فهى تعبر عن رغبة مكبوتة فيه فى أن يتناول الأشخاص والأشياء بسباب يشفى غليله. وهذا ما يفعله الفنان نيابة عنه، ودون أن يفقد المتفرج احترامه لنفسه ولا احترام الغير له.

أما الردح فهو تطوير للسباب الفردى إلى مباراة عامة فى التراشق بالألفاظ. وهو يجمع بين لذة التنفيس الفردى الذى تقدمت الإشارة إليه، وبين لذة تتبع الفعل والفعل المضاد التى نمارسها جميعاً فى المباريات، بما فى ذلك من ترقب وإثارة يخلقها توقع أن يكون الفائز الواحد أو الآخر من المتبارين. والردح أكثر ما يكون إمتاعاً حين يأخذ شكل التراشق العام بين عدد من المشتركين، مثلما يحدث فى آخر فصل «المزين». وصل إلينا من هذا الفصل وصف دور «الأفندى»، فيه. ومنه نتبين أن هذا الأفندى تاجر مجوهرات غندور، وقع فى غرام صبية. ويبدو أيضاً أن هذا الأفندى متزوج وأن زوجته تخونه مع شخص يدعى سعيد بك. وفى نهاية الفصل يكون الغندور قد التقى أخيراً بالفتاة التى يهواها بتدبير من الخادم أمين (أو كامل) وتكون زوجة الغندور قد التقت بعشيقها سعيد بك أيضاً بتدبير من أمين. ثم يجمع الخادم بمكر وعبط معاً بين الشخصيات الأربعة على المسرح ويكشفها لبعضها، فيحدث شجار عام تشترك فيه الرجال والنساء ويأخذ الشجار شكل ردح، الكلام فيه متروك لمحصول الشتائم الذى يحتفظ به ممثلو الارتجال.

هنا يؤدى الردح وظيفة درامية محددة، ويجئ نتيجة منطقية لما سبقه من كشف الشخصيات جميعاً. أما وقد وضح الآن أن الزوج والزوجة كلاهما يخون الآخر وأن البنت والعشيق لا يقلان فى السوء عن الزوج وزوجته فإن السباب العام هو التصرف الوحيد الباقى أمامهم جميعاً. أنه حكم عام يصدر من المؤلف ضد شخصياته. ويوافقه عليه المتفرج بكل ارتياح.

✲✲✲

ننتقل بعد هذا إلى ما تعكسه نصوص مسرح الارتجال من تصور شعبى للمسرح، كمكان للعرض ووسيلة له، ثم كنص يتوسل به لإقامة عرض مسرحى ناجح، ولا يعتمد عليه كلية فى إقامة هذا العرض. ولنبدأ بمشاكل النص.

فالنص فى مسرح الارتجال غير ثابت، وإنما هو متغير حسب الظروف المحيطة. لهذا نجد للفصل الواحد أكثر من نص، تحوى فروقاً أو إضافات. هناك مثلاً فصل اسمه «أمير الحج»

يحكى عن ملك يخرج لأداء الفريضة، ويترك الحكم لزوجته، فيخلو لها الجو للاستمتاع بعشيق. فبعد أن تنتهى حوادث الفصل تأتى ملحوظة ذات دلالة، يقول فيها المؤلف، أو الممثل ما يلى: «بدل توجهه (أى الملك) للحج، إذا كانت افرنكى يقولوا توجه للسياحة، وإذا لم توجد بنت لشيخ العرب موش ضرورى.

فليس المقصود حوادث أو مسرحيات بعينها، وإنما المقصود الأول أن تستمر اللعبة فى حدود خطوط عامة جداً، تسمح للمخزون من الشخصيات والمواقف بأن تظهر على المسرح. تسمح لكامل الخادم الأمين الماكر الفهلوى الغبى، مصدر الضحك الدائم بأن يؤدى عمله ويمتع الجماهير. وتسمح لعاشقة من نوع أو آخر، زوجة كانت، أو فتاة خائنة أو مجرد مغرمة تسعى للحصول على حبيب، بأن تظهر للجمهور.

وتسمح لشخصية نقية وبريئة بأن تستدر عطف الجمهور، سواء كانت فتاة مغلوبة على أمرها، أم أميراً شاباً، أم زوجة ملك يستبد بها وزير خائن فى غياب زوجها فى الحرب.

ويدعم النص – أى نص – مخزون كبير من المواقف الجاهزة، والنمر المعروفة الصالحة لعدد كبير من المواقف. كما تسندها أشعار وحكم محفوظة، قد يحتفظ بها الممثل مسجلة فى مفكرة إلى جوار مفكرة الدور، أو يكتفى بحفظها. وهذه أيضاً تتحدث عن موضوعات ومواقف عامة تصلح للتضمين فى الأمكنة المناسبة من أى نص. ويحيل المؤلف ممثله إلى هذه المواقف المحفوظة بإرشادات مناسبة مثل: «الخادم يعمل هزلياته المألوفة» – بطل حرامى الصفيحة. أو: هنا نمرة (١) مألوفة – فى معرض الحديث عن شخص يموت. أو الأب يعمل أمور زعل وعياط، فى معرض التفجع على موت ابنه. والإشارتان من فصل: خيانة الأصحاب. وقد وصلنا فى مخطوط مفكرة «خياطة وخياطة» وصف تفصيلى لنمر معروفة، جاء فى آخره تنبيه إلى أن دور العاشق فى هذا الوصف يصلح لفصلين آخرين هما «ملعوب الكاس» و «حرامى الصفيحة». وهذا هو الوصف.

* النمرة الأولى

العاشق: (داخلاً) ست بديعة!

(١) من بين النمر المعروفة نمرة تقديم الخادم القهوة لسادته. وقد ورد وصف تفصيلى لها فى الفصل المعنون: «الحرامية البحرية». وتبدأ النمرة بأن يطلب الضابط إلى كامل إحضار قهوة، فيحضرها أول مرة على مقشة، ويتحرك الضابط دون أن ينتبه فتقع الكنكة. ويحتج الضابط على هذا وعلى استخدام المقشة، فيحضر كامل كنكة أخرى ويقربها من خد الضابط، فتلسعه فيتحرك منزعجاً وتقع الكنكة. ويحضر الخادم كنكة ثالثة على صينية، وأثناء تقديمها يتظاهر بأن البراغيث تقرصه، فيفتش على أحدها فى ملابسه ويدهسه برجله ويجد برغوثاً آخر فيقتله، وثالث فيصهره بيده .. حتى يقرف الضابط ويزهد القهوة ويطرد الخادم.

وقد وردت إشارة إلى هذه النمرة فى فصل: «أبو الريش» على النحو التالى: هات قهوة يا كامل .. نمر .. أما لسعة الكنكة على خدى. أو استحضارها على مقشة. نمر معلومة».

كامل: (بصوت نسائى) مين؟

العاشق: كلفى خاطرك (يدير ظهره) قلبك هنا.

كامل: (يمسك سترته ويأخذها ويعدو العاشق وراءه)

كامل: (يعود إلى بيته ويضع السترة فى عبه وينظر إلى الناس) أحسن من عينه.

* النمرة الثانية

العاشق: (داخلاً) أخذ الجكتة وأنا فقير (مخاطباً النظارة) لازم أعمل عليه ملعوب أجيب منه الجكتة وآخذ بوسة على حسه. (يكون معه قبعة يقف عند بيت حبيبته) ست بديعة!

كامل: (بصوت نسائى) مين؟

العاشق: كلفى خاطرك. (يخرج كامل من الكواليس. العاشق يقعى ويكفى القبعة على الأرض ويطبق بحرفها على الأرض بيده) امسك يا كامل. العصفور جوه. خمسة جنيه تاخذ بقشيش عليه.

كامل: إيه هو؟

العاشق: عصفور يساوى خمسة وسبعين جنيه.

كامل: البقشيش آخذه أنا وحدى.

العاشقة: طيب خللى بالك. (يدخل العاشق ويأخذ السترة ويمصمص بفمه كمن يبوس ويظل مبتسماً حتى يصل إلى الكوليس الثانى. ينظر إلى كامل) أخذت جاكتتى يا طرطر؟!

* النمرة الثالثة

العاشق: (عند باب حبيبته) ست بديعة!

كامل: (يخرج إليه). مراده المسخرة. (العاشق يتكلم بهمة ونشاط) مالك يا ولد عاوز ايه؟

العاشق: فين ست بديعة؟

كامل: عاوزها ليه؟

العاشق: وانت مالك؟ عاوز ايه؟

كامل: أنا وكيلها.

العاشق: ما دام أنت وكيلها كفاية. تقضى الفرض. بس الدور الوسطانى بتاعها فاضى وأنا بدى أأجره.

كامل: (ينظر إليه طويلاً) مؤجره أنا يا مون شير.

العاشق: والفوقانى؟
كامل: مؤجره.
العاشق: والتحتانى؟ (يجرى. كامل وراءه يضربه)
كامل: والورانى (يصل العاشق الكوليس ويخرج) لازم استناه هنا. (يختفى وراء الكوليس)
العاشق: (يدخل) معلوم ما دام بأمشى بالعافية بيسمعنى. لازم أمشى بشويش (يمشى خطوة خطوة وكامل وراءه رجلاً برجل. يمشى العاشق خطوتين ويقفز عند التالية إلى الوراء فيقفز كامل إلى الوراء أيضاً. يحدث هذا ثلاث مرات) يعنى أنا خايف من كامل افندى ليه، وده قريبه واحد غنى فى بلاد الترك وبعت له معى ساعة وكتينة ذهب. فأول ما يقابلنى كامل افندى أقدم له الساعة والكتينة بتاعته. (يواصل المشى ويلفق الكلام إلى أن يصل إلى كوليس الخروج). سعيده يا سى كامل.
كامل: (يقف مبهوتاً ويرمى الصرمة) لازم استناه هنا (يقف جهة الكوليس. يدخل العاشق)
العاشق: لا. أنا شايفك.
كامل: وأنا شايفك[1].

هذه النمر وردت إشارة مقتضبة لها فى مفكرة «خياطة وخياطة» على النحو التالى:

«نمر حضور العاشق أى الخياط وحضوره البيت ويخبط ويقول: بديعة فيخرج له كامل. النمر المعلومة وهى المشية، وقوله شايفك والآخر يقول له شايفك».

على أنها نمر تقليدية معروفة، تصلح للخدمة كلما جاء عاشق فى أى نص، وأراد لقاء حبيبته، فتتصدى له كامل معترضاً. نجد كامل فى الموقف ذاته ليس فقط فى ملعوب الكأس وحرامى الصفيحة، بل وفى خيانة الأصحاب وفصل الصندوق (حيث يأتى لا عاشق واحد حسب، بل سلسلة من العشاق لمقابلة بديعة، ويبدو أن هذا اسم مثبت للعشيقة).

وإلى جوار النمر التقليدية، يستند نص الارتجال إلى مجموعة من الأشعار فى موضوعات مختلفة، كالحماس والفخر والحزن وفعل الخير ومدح الملك وهجاء النساء، كما يستند إلى بعض الأزجال، وهذه كلها يلجأ إليها الممثل كلما قامت حاجة إليها. وفى كل الأحوال يعتبر مؤلف النص المرتجل الموضوعات جميعاً قابلة لإعادة[2] الكتابة أو صالحة لاستقبال إضافات أو إلى المزاوجة بينها وبين موضوعات أخرى، مثال ذلك فصل «ملعوب الكأس» الذى يدور حول بنت

(١) هنا ترتبط شخصية كامل الحشرى بما هو متوارث من قديم عن شخصية العذول، الذى يجعل همه الأساسى التفرقة بين المحبين. وقد جعل فنان الارتجال من تدخل العذول، ليس فقط تمثيلاً وتجسيداً للضمير الاجتماعى، وإنما حول هذا التدخل أيضاً إلى موقف ثابت يستدر الضحك دائماً. بدأه جورج دخول بجملة: ما شاء الله، التى كان يفاجئ بها المحبين، وأخذها عنه باقى فنانى الارتجال.

(٢) فى فصل ابو الريش عبارة توضح أن نقاشاً قد دار بين فنانى الارتجال، حدث بعده تعديل واضح فى مجرى =

بلغت سن الزواج، ولها عشيق، ولكن أباها يرفض أن يصدق أن ابنته تحب. ثم تحدث سلسلة من المغامرات توقظ الأب من غفلته.

هذا الموضوع ذاته يعالج نص آخر يجعل من الأب ليس مجرد رجل غنى تزوج بحثاً عن الذرية، بل هو فى النص الآخر ضابط، يبدو أنه ضابط أجنبى، يلبس قبعة، وهو الآخر له ابنة فى سن الزواج، يرفض أن يصدق أنها تحب.. الخ الموضوع واحد فى النصين، ولكن النمر الفكاهية مختلفة، وأن اشترك النصان فى بعض النكات التى يعتقد المؤلف أن لا غنى عنها. وهذا يدل بوضوح على أن الموضوع فى نص الارتجال ان هو إلا مناسبة للنمر والحركة المادية والنكات. وأن أى موضوع يوفر هذه المناسبة يصبح على الفور صالحاً للاستعمال.

ومن أمثلة الإضافات ما ورد فى نهاية النص الخاص بفصل اسمه بندوق من حاشية تقول: «يجوز وجود حرمة شلق تدخل على كامل وتعرفه أنها لها ولد وتريد وجوده بالمدرسة شرطاً تجرى معه مناوشة فلما كامل يقول لها هاتيه تحضر ولد عبيط يشتغل كامل معه نمر وأيضاً يشتغل معه البندوق معاكسات لبعضهم وفى آخر الفصل عند زواج فريد بالخدامة البندوق ينط على الحرمة الشلق ويوقعها فى الأرض ويركب عليها. نمر مضحكة حتى تكون القفلة حامية».

ومن أمثلة المزاوجة بين موضوعين ما نجده فى نص: كامل وأولاده، حيث يعرض الجزء الأول متاعب الحياة أمام كامل فى مصر ثم ينتقل إلى الجزء الثانى وهو لوكاندة باريس وهذا الجزء له وجود مستقل فى نص آخر. والنصان على أية حال – منفصلان تماماً، لا يصل بينهما إلا اقتراح من شريك كامل بالانتقال إلى باريس بحثاً عن عمل هناك.

على أن مؤلف النص المرتجل يستند أيضاً إلى أشياء أخرى غير المواقف والنمر المعروفة

= الحوادث وفيما يؤديه كل ممثل من أدوار من هذه الأحداث. والنص يتعلق بضابط قائد له ابنة يحبها الخادم كامل، ولكنها تحب ضابطاً تحت قيادة أبيها. وفى البلدة التى يقيم بها الجميع، زعيم عصابة يحب البنت هو الآخر، ويسعى إلى اختطافها، وبعد معركة بين الطرفين، يهدم اللصوص بيت القائد ويحرقونه ويفرون. وتطاردهم الفتاة وحبيبها الضابط، ولكن الاثنين يقعان فى الأسر، فيخطف كامل ابن زعيم اللصوص ويتخذه رهينة، فيحدث تبادل للأسرى وعقبه مباشرة يغدر اللصوص بكامل. وهنا يدخل ضابط من أتباع القائد فيحدث عراك، يهرب أثناءه كامل والبنت وحبيبها. ثم تمضى حوادث الفصل.
وبعد المناقشة التى أشرنا إليها، حدث التعديل التالى، تشير إليه المفكرة كما يلى:
«اتفقنا على أن كامل عند غدر ابو الريش به، تهجم عليهم بالضابط والعساكر عموماً، ثم يفر أبو الريش برجاله منا. وأحد الضباط يطلب منى (المفكرة خاصة بالممثل الذى يؤدى دور القائد) أنه يمضى خلف ابو الريش ليقتله هو ورجاله فأصرح له. ولما يتقابل مع ابو الريش، يأسره ابوالريش».
وبهذا التعديل لم يفر كامل ومن معه، وإنما فر رجال العصابة وزعيمهم. ولم يدخل الضابط المطارد، وإنما كان موجوداً مع القائد وخرج من المسرح للمطاردة. كذلك يدخل التعديل نوعاً من الحيوية والأثر الدرامى على تصرفات كامل قرب نهاية الفصل، فبدلاً من أن يطلب كامل الزواج من حبيبته فيعطى فتاة أخرى هى بنت رئيس العصابة فيقبل الأمر فوراً، محدثاً أثراً فكاهياً، نجده يجادل الأب ويوضح أنه خاطر فى سبيل الفتاة بحياته، فيرد عليه الأب محاوراً ومقدماً بعض الحجج، ثم يقبل كامل مصيره أخيراً.

والمتشابهة والأشعار المحفوظة. أنه أحياناً يستند إلى قدرة الممثل على التصرف، وإلى فطنته وذوقه الشخصى. فنجد فى فصل: «خيانة الأصحاب» مثلاً، هذه الإرشادات المسرحية: «كامل يدى حركات بحسب ذوقه» و «كامل يرجع محله وهات يا كلام فى الموضوع بحركة. بخفية. بخلاعة. لأن الكوميك يكون متحرك بحسب طالع الأقوال والنمر».

❋❋❋

وإلى جانب النص، وما يعكسه من تصور للمسرح، يعتمد فنان الارتجال على مسرح بسيط، خال من التعقيدات. ركيزته الأساسية الإيحاء بالمهمات المسرحية البسيطة: موائد. مناديل. مقاطف. ملابس محمولة أو تلبسها الشخصيات.

ومن أمثلة التخييل نأخذ ما يجرى فى فصل خياطة وخياطة. هذا هو العاشق يجرى من كـوليس لكوليس، ووراءه مطاردة نشيطة من أب الفتـاة ومن كامل. أخيراً يضرب العاشق مطارديه بالكف فيقعان ويعملان تابلوه [1] ! ثم يدخل العاشق ويدق الباب، فيقف الأب على كرسى وينظر إليه مخيلاً للجمهور أنه ينظر إلى العاشق من شباك علوى.

هذا عود – اضطرارى طبعاً – إلى جوهر المسرح، الذى يقوم فى الواقع على التوجه إلى خيال الجمهور، وحفز هذا الخيال للحركة، بحيث يقوم بدور إيجابى فى خلق الصور واستحضارها، بدلاً من الاعتماد على رسام المناظر ومهندس الديكور، لتمثيل هذه الصور أمامه تمثيلاً واقعياً. فبدلاً من أن يوضع على المسرح شباك علوى يقول فنان الارتجال لجمهوره: تخيلوه!

العود هنا اضطرارى كما قلت، ولكنه ليس هذا فحسب. أنه جزء لا يتجزأ من تقاليد المسرح الشعبى التى تنبذ فكرة المتفرج السلبى المندمج فيما يشاهده، المصدق – مؤقتاً، وطول مدة العرض – أن ما يجرى أمامه حقيقة وليس خيالاً. إن هذه التقاليد – على العكس – تصرح علانية، بل وجهاراً، بأن ما يجرى على خشبة المسرح هو لعبة – تحاول، كما رأينا – أن تجعلها جهد الطاقة لعبة مسلية – وتدعو الجمهور إلى المشاركة فى هذه اللعبة من كل سبيل.

لذلك لا يقوم حاجز ما بين المنصة والصالة فى المسرح الشعبى، ويصبح شيئاً طبيعياً أن يتدخل المتفرجون فى العرض. بل أن الممثلين أنفسهم يسعون إلى هذا.

فى فصل «ملعوب الكاس»، يضايق العاشق الخادم كامل بوسائل متعددة هذه إحداهما:

كامل يجلس إلى جوار الكوليس اليمين ويملأ كأسه. يدخل العاشق دون أن يراه كامل فيشرب

(١) أى يمكثان لحظات دون حراك، على شكل لوحة فنية تمثلها فى الوضع الذى انتهيا إليه.

الكأس. كامل يمد يده للكأس ويضعها على فمه فيجدها خالية. ينظر إلى ولد بسيط متفرج جالس أمامه:

كامل: أنت شربته. آه يا حرامى. منيش قاعد فى الحتة دى. (وينتقل إلى جهة مقابلة، فيحدث له الشئ ذاته. يعود إلى الناحية الأولى ويخاطب المتفرج الصغير). أنت لسه قاعد هنا. وأنا ما قعدش هنا.

ولنا أن نتصور ما يمكن أن يثيره هذا التوجه إلى الجمهور من ضجة وتعليق، ونكات، بعد أن فتح فنان الارتجال الباب على مصراعيه وقال لجمهوره فى الواقع: تفضل. مثل معنا[1].

بعد هذا يعتمد الفنان على الأسماء الهزلية لشخصياته، وعلى ملابس هزلية يرتدونها، لتستحث الضحك. ففى فصل كامل وأولاده، تنادى زوجة كامل على أولادها الثلاثة بأسماء هزلية (لا يوردها النص) فيخرج إليها هؤلاء لابسين ملابس هزلية (لا يصفها النص)، غير أن ثمة نصوصاً أخرى يأتى فيها ذكر أسماء هزلية مثل بعجرة وشكلضم، وشكلضمة.. الخ

أما الملابس الهزلية وطريقة استخدامها، فقد ورد وصفه لهما فى فصل النقاش. وفيه حوار بين كامل وبين نقاش يدعى أمين، يصف فيه الآخر كيف أنه سافر إلى باريس وشاهد هناك التشخيص، ثم يدعو كامل لمشاركته فى فاصل تشخيصى على النحو التالى:

يحضر أمين ملابس يكببها فوق مؤخرة كامل، ثم يلبسه جلباباً نسائياً، ويضع على رأسه طرحة، ويخلع كامل الطربوش، ويضعه على ثديه الأيسر من داخل الهدوم. ويسأله صديقه ما هذا، فيقول ثدى. ويسأله: وأين الثانى فيقول كامل: معمول له عملية». ثم تدور بين «الاثنين مناوشات عظيمة»، يمكن تخيلها، والنص لا يصفها.

وفى فصل البندوق ورد هذا الوصف للتلميذ العبيط بندوق: يخرج شخص وجهه منقرش بالبوية الحمرا. والسودا، والبيضاء، وحافى وفى رقبته مقطف.. به كرات وفجل ولفت وعيش وجبنة ولبن وسجاير. وهو يأكل من هذا وهذا ويجعر ويقول لأبيه: هات مليم عشان اشترى طعمية.

ثم يأتى من بعد هذا استخدام فنان الارتجال للشخصية المثبتة المتكررة، مثل شخصية الخادم كامل، والشخصية النمطية التى تظهر بين نص وآخر ولكنها ذات وجود دائم فى عائلة الكوميديا المرتجلة. شخصيات مثل الأبضاى والعاشق والفتاة اللعوب الواسعة الحيلة، والزوجة العاشقة المتظاهرة بالبراءة، واللص، والضابط، والملك، والوزير والأب العنيد.. والعايق.. الخ.

(١) فى فصل اسمه بعجرة. يحدث صدام مادى بين الممثلين والمتفرجين إذ تقضى الارشادات المسرحية بأن يتدحرج العجوزان: «أبو بعجرة، وأم بعجرة.. حتى يقعا على الناس».

وهذه كلها شخصيات جاهزة، لا يتعب فنان الارتجال فى خلقها، وإنما يمد يده فيخرجها من المخزن ويدفع بها إلى العمل، تماماً كما يفعل فنان الأراجوز أو العرائس. وهى بالقياس إلى كامل، تعد شخصيات مساعدة، همها الأول أن تعطى هذا الأخير فرصه المتوالية للتنكيت والهذر والسخرية والقيام بألعاب الكباريه والحواة. إن كامل هو ابن البلد الذكى، الغبى، الطيب، المكار، الحشرى، اللامبالى، الذى لا يمانع فى أن يستقبل الهدايا من المشتبه بهم، وإن كان له فيهم رأى لا يتغير. ثم يعتمد الفنان بعد هذا كله على عنصر الرقص والغناء لزيادة امتاع الجماهير، كما يحدث فى فصلى: لوكاندة البرية، وشكلضم وشكلضمة، حيث يدعى «الالاتية» لمصاحبة الرقص، ترفيهاً عن النزلاء فى «اللوكاندة»، ولزفة العروسة فى: «شكلضم».

وفى فصل الصندوق، تقيم الشخصيات فيما بينها حفلا ترفيهيا يغنون فيه أغنية شعبية هى: «بيضه بيضا بيضانا ليش على حردانه.»

وفى فصل الصندوق، تقيم الشخصيات فيما بينها السود على الضباط فيقيمون حفلا يرقصون فيه رقصة الدلوكة، وينتهز كامل فرصة انشغالهم لخطف ابن رئيسهم.

وفى فصل: ملجأ الايتام المنسوب الى محمد كمال المصرى «شرفنطح» يدور مشهد بين كامل وزوجته التى هى بسبيل الوضع ولاتجد دجاجا تأكله كما هى العادة الشعبية. يذهب كامل الى بائع الدجاج، فيجرى بينهما حوار على وزن أغنيتى ياسلام على اللفة و«اياحه» ويشترك فيه الجوق:

كامل: انتعها ياربى، وفرح قلبى، واجبر بخاطرى وأبيع العدة.
الفروجى: فراخ بداره، يأولاد الحارة. أكل الامارة خدوا لكم فرخة. يافراخ، يافراخ بدارة.
كامل: عم يافرخانى، فراخك عجبانى!
الفروجى: أوكل م الضانى، يافراخ، يافراخ بدارة.
كامل: فرجنى الجوز ده. عم يافرخانى؟
الفروجى: أدى جوز فيومى، أكبر م الرومى. يا فراخ، يافراخ بدارة.
كامل: وكم تمن ده ياعم يافرخانى؟
الفروجى: عشرين قرش.
كامل: صلى ع النبى. زيد النبى صلا. عشرة صاغ.
الفروجى: يفتح الله .
كامل: (يسيب الفرخة تطير)
الفروجى: فراخى ياناس!
الجوق: لا لا لا لاه.
الفروجى: حوشولى فراخى!
الجوق: لا لا لا لاه.

الفروجى: دا أنا راجل عاجز.
الجوق: لا لا لا لاه.

(شوية هنك على وزن: اياحة).

وواضح من هذه الأمثلة أن فنان الارتجال ينظر إلى مسرحه على أنه عرض شامل لفنون عديدة. وفى المثلين الأول والثانى يهدف الفنان إلى مجرد إمتاع رواده، أما فى المثل الثالث، فإنه يسند إلى الرقص وظيفة أخرى إلى جوار الإمتاع، وهى تلهية اللصوص، وصرف أنظارهم.

❋❋❋

ننتقل بعد هذا إلى الحديث عن موقف مسرح الارتجال - كما يتضح من خلال فصول جورج دخول - من المسرح المكتوب. لقد اتخذ مسرح الارتجال من المسرح المكتوب موقفاً مزدوجاً، فهو اعتبره مصدراً لموضوعاته، سواء فى ذلك الهزلى أم الجاد، وهو فى الوقت ذاته جعله هدفاً للمحاكاة الهزلية والسخرية. وهناك دلائل قد تشير إلى تأثر فصول جورج دخول ببعض مسرحيات صنوع مثل مسرحيتى: الصداقة، والعليل.

فى المسرحية الأولى فتاة سافر ابن عمها، الذى تحبه إلى انجلترا، ولم يصلها منه رسالة فهى ملهوفة عليه، تبيت وتصبح ولا هم لها إلا تلمس رسائله - دون جدوى. وهذا الموقف ذاته، مكتوباً بطريقة أكثر حيوية وكوميدية، تجده فى مستهل فصل: خيانة الأصحاب. وفى مسرحية العليل، نجد فكرة الطبيب الذى يدخل فى رهان مع مريضه على أنه إذا شفى، فقد وجب على المريض أن يزوجه أخته «التى يحبها شخص آخر وتحبه هى بدورها». ثم استغلال لهذه الفكرة فى فصل اسمه: «فرة واحد وفرة اتنين». حيث يدخل العاشق فى رهان مماثل مع الأب على أن يشفى ابنته فى مقابل أن يتزوجها: وفعلاً تشفى البنت ويتزوجها العاشق المتظاهر بأنه طبيب.

وعلاوة على هذا ربما يكون جورج دخول قد أفاد فى فصل: المعلم التعيس[1] من تقليد الضحك من اللهجات المختلفة والمشارب المتنوعة للشخصيات. وهو التقليد الذى اتبعه صنوع فى كثير من مسرحياته، وأخص بالذكر منه: «ابو ريدة، وكعب الخير». وإن كان التقليد متبعاً من أيام ابن دنيال.

ولكن أوضح مثل على الالتقاء بين مسرح الارتجال وبين المسرح الجاد ما نجده فى حالة مسرحية «عفيفة» التى اقتبس موضوعها «أحمد ابو خليل القبانى»، وجعل منها مسرحية أدبية شعرية غنائية، تمتلئ بالأحداث الفاجعة، وتنتهى بالنهاية السعيدة التى يصر عليها

(١) راجع المسرحية فى الأدب العربى الحديث. دكتور محمد يوسف نجم. ص ٤٣٨ - ٤٣٩.

الجمهور دوماً. وتدور مسرحية عفيفة حول الصراع بين عفة البطلة، وبين خسة وشهوانية الأمير سليم. ذلك إن الأميرعلى - زوج عفيفة - يخرج للحرب، لنجدة صديقه وحليفه الأمير زهير، بعد أن استجار به هذا الأخير من عدوان وقع على أرضه. ويقرر الأمير على أن يجعل الأمير سليم نائباً عنه فترة غيابه، وأن يوليه الأحكام، فما أن يسافر الأمير على حتى يكشف الأمير سليم عن غرام يتأجج داخله نحو الأميرة عفيفة. ولكن الأميرة تصد سليم، برفق أولاً، ثم بعنف بعد ذلك، فلا يزيده هذا إلا رغبة فى امتلاكها، ويقرر أن يكرهها على وصاله إكراهاً. فلما تتأبى، يودعها السجن، بحجة أنها زانية، خانت عهود زوجها. ثم يستصدر من الزوج الغائب إذناً بقتلها وقتل وليد لها، أنجبته فى السجن، ويأخذها جلادان فعلاً لينفذا فيها الأمر. غير أن السيافين تأكدا من براءة الأميرة، فتركاها فى مكان غير آهل، تحت رحمة الأقدار، ولم ينفذا فيها قرار الإعدام. وكان الله لطيفاً بها، فساق إليها شاة عاشت على لبنها وصوفها هى ووليدها. ثم يعود الزوج ويعلم بالقصة، فينقذ الزوجة والولد، ويقتل نائبه وتنتهى المسرحية باجتماع الشمل، وانتصار الحق على الباطل.

هذا ملخص للقصة كما وردت فى مسرحية القبانى.

أما فنان الارتجال فإنه اتخذ من البداية موقفاً من القصة، فقرر أن يحيلها إلى هزلية، وسماها «رواية جنفياف الهزلية» ومن ثم أدخل عليها تعديلات محددة تخدم غرضه. فأولاً وقبل كل شئ أدخل شخصية الخادم الهزلى كامل، وزوجته شكشوكة، وأدخل على الحوار ما يضمن لكامل أن يقوم بوظيفته الكوميدية التقليدية من سخرية من الأكابر، ومفارقات يستحدثها بين واقعهم وواقع الشعب، وهذا كله سوف نعرض له حالاً.

ومن بعد هذا عدل الفنان فى خطوط القصة بما يجعلها أكثر قبولاً لدى الشعب، وأجدر أن تشغل خياله. تبدأ المسرحية بالملك وحاشيته وزوجته. الملك يشكر الله، ويسأل وزراءه عن أحوال الشعب، ويأمرهم بالعمل على راحته ومنع الظلم وغلاء الأسعار. ثم يثنى على زوجته.

وهنا يدخل عليه رسول بنبأ فحواه أن الملك بيلمان أغار على البلاد، فيقرر الملك أن يخرج لقتاله، ويصر على أن يفعل هذا بنفسه، لأن والده أوصاه بأن يخرج فى أول حرب تتعرض لها البلاد، فهذا أدعى إلى أن تهابه الرجال.. وفعلاً يولى الملك وزيره نائباً له، ويخرج. ويخلو الجو للوزير، فيراود الزوجة عن نفسها ويهددها بالويل إن لم تستسلم. تستنجد هذه بكاتم السر وتسلمه خطاب استغاثة إلى زوجها، ولكن الوزير يكتشف الأمر ويطلب الخطاب فيرفض كاتم السر ويخرج من لدنه ليموت من بعد بطعنة من الوزير. وتصر الزوجة على عفافها، فينشر الوزير فرية فى السراى مؤداها أن علاقة تقوم بين الملكة وبين كاتم الأسرار، ومن ثم توضع الزوجة فى السجن. ويقرأ الوزير من بعد أمراً من الملك الغائب بإعدام الزوجة، فيأخذها سيافان إلى البرية لقتلها هى وولدها، أما أحد السيافين فقاس. والآخر حنون. فيقع بينهما نزاع حول من يقتل أولاً: الزوجة أم ابنها. فيصر السياف الحنون على أن يجيب الأم إلى طلبها بأن تقتل هى أولاً، حتى لا ترى إبنها يذبح أمام عينيها.

ويحاول السياف الحنون أن يقتل الملكة فتفشل محاولته ثلاث مرات، مما يدعوه إلى القول بأن هذا دليل على أن الزوجة مظلومة. ويدعو إلى العفو عنها. ويقع بين السيافين نزاع جديد، ويدفع القاسى بأنه لا مفر من قتل الملكة لأن الوزير طالب - كدليل على موتها - بزجاجة من دمها، وبإحدى عينيها فيرد السياف الحنون بأن من السهل قتل كلبة السياف القاسى المسماه فلورا، واستخدام دمها وإحدى عينيها. ويثور القاسى مفضلاً أن تموت الملكة على أن تهلك كلبته. ولكن الحنون ينتصر، ويقتل الكلبة، بين بكاء السياف القاسى، ثم يؤخذ على الملكة عهد بألا تبارح مكانها.

يصل الملك من الحرب منتصراً ويعلم من كامل بما دبره الوزير من مكر، فيقبض على الوزير ويسجن. ثم يخرج الملك للصيد، ترويحاً عن نفسه، بعد أن كاد الكمد يقتله، ويطارد غزالة فإذا بها تتجه إلى مغارة. ويقترب الملك من المغارة فيرى شبحاً عارى الجسد إلا من فروة. ويخاف الملك ولكن الشبح يمد له يده بشئ يعلق بسيفه فإذا به خاتم الملك الذى سبق أن أعطاه للملكة.

ويعود الشتيتان إلى القصر، وتحدث مواجهة بين الوزير والزوجة، وتظهر الحقيقة كاملة فيرتمى الوزير على قدمى الملكة طالباً العفو، فتتأثر وتعفو عنه، ويتأثر الوزير بدوره من رحمة الملكة فيقتل نفسه. ثم يظهر رجلان مقنعان، وحين يرفعان قناعيهما نعرف فيهما السيافين. أما الحنون فيمنح وساماً. وأما القاسى فيقول: ما فعلت إلا أن نفذت أمر الملك. فينال هو الآخر وساماً. وبهذا تنتهى «رواية جنفياف الهزلية».

وواضح من هذا الملخص أن النص[١] الشعبى أكثر قرباً إلى خشبة المسرح من النص الأدبى الذى كتبه القبانى. إن تهمة الزنا التى يلصقها سليم الصاقاً، وبغير تبرير بالملكة، يجلوها النص الشعبى بقصة قصيرة حول علاقة بين الملكة وكاتم الأسرار، ثم يبتكر حادثة الخطاب وما يلى من صراع وقتل، كى يدعم الحادثة فى أذهان وأبصار متفرجيه. فضلاً عن أن مسلك الزوجة فى النص الشعبى أكثر معقولية، فبدلاً من أن تكتفى بالتفجع، تحاول إفهام زوجها حقيقة ما يحدث.

كذلك يجعل النص الشعبى من السيافين شخصيتين أكثر حياة عن نظيريهما فى نص القبانى. فبدلاً من أن يكونا مجرد أداتين للإعدام يدير بينهما صراعاً، بعد أن أضفى على الواحد صفة وعلى الآخر صفة مناقضة. ثم دعم هذا بقصة لافتة للنظر حول دم الزوجة ودم الكلب، وأحداث مفارقة بين قيمة الملكة وقيمة الكلبة عند السياف القاسى. ثم أدخل السيافين من بعد مقنعين، وأجرى مشهد توزيع الوسامين بما فيه من جذب قصصى وبصرى، وما يحمله

(١) من الواضح أن هذا النص يعتمد فى حوادثه على مصادر متعددة، منها الخيال الشعبى الصرف، ومنها مسرحية «عفيفة»، كما كتبها القبانى. ومسرحية جنفيف التى ترجمت ونشرت بالاسكندرية عام ١٩٠٣ - راجع تقديم محمد يوسف نجم لنصوص القبانى - بيروت - ١٩٦٣.

من منطق لا يقاوم، يتقدم به السياف القاسى وينال من ورائه وساماً هو الآخر.

فالنص الشعبى للقصة أكثر تقبلاً لفكرة المسرح، وأجدر أن يستحوذ على عواطف الناس. غير أن الفنان لا يكتفى بهذا، وإنما يدخل عليه تعديلات وتحسينات نعلم بها من النص الذى وصلنا. ففى الملاحظات التى وردت بعد انتهاء النص نعلم أنه من المفروض فى الفصل الأول أن يسأل الملك عن كامل، فيدخل هذا ليسأله الملك:

الملك: أين كنت؟
كامل: يا مولاى كنت ماشى بجوار الكرار فسمعت صائح بالمطبخ فدخلت المطبخ وجدت الطباخ خطفته قطة.

ونعلم أيضاً أن الملك يغنى قصيدة حماسية عند خروجه للحرب، فيرد كامل بقصيدة هزلية مثل: «واشوق قلبى لحرب» وهى قصيدة ترد فى الجزء العاشر من الفصل الأول من مسرحية القبانى ويلقيها أحد القواد. وأغلب الظن أن كامل كان يلقى قصيدة تحاكيها محاكاة هزلية، كما يحدث عادة فى المسرح الهزلى. وعندما تبكى الملكة بعد تهديد الوزير لها، يدخل عليها كامل ويبكى هو الآخر بكاء مختلفاً، أى مضحكاً، كما تقول ملاحظة. وحين ينشر الوزير فرية العلاقة بين الملكة وكاتم السر، يندفع الجميع يؤنبون الملكة، ويؤنبها كامل بطريقته الخاصة - يؤنبها - كما تقول ملاحظة - «يتلون ويفارق على الحالة الحاضرة» أى يتصرف بطريقة هزلية ويلقى نكاتاً تمس الواقع الذى يعرفه ويعانى منه المتفرجون. وحين تستدعى زوجة كامل المسماه شكشوكة زوجها إلى السجن بناء على طلب الملكة، لا يتورع كامل عن الهذر فيقول:

كامل: لا بأس عليك يا مولاتى قد أصبحت من أرباب السوابق.
شكشوكة: عيب يا كامل، الملكة حزينة.
الملكة: اقسم لى يا كامل بأنك لا تخرج سرى لأحد إلا للملك فقط.
كامل: (يضع يده على شكشوكة) وحق البلاط الشكشوكى وملابسها الملوكى، لك ما طلبت.
الملكة: (تكتب خطاباً) هذا داخله سرى فلا تسلمه إلا للملك.
كامل: ربما يا مولاتى لا يصدقنى الملك!
الملكة: (تسلمه جواهر أهداها لها الملك ليلة الزفاف) وهذه أمارة ثانية(1).
كامل: (يرى المولود فيحمله ويهننه ثم يسلمه لأمه) ابنك رايح يضرب على جيبى.

وقبل ظهور أحد السيافين فى البرية، يكتب كامل خطاباً مزوراً صادراً عن الملك يأمر فيه بالعفو عن الملكة، ويعرضه على السياف، الذى يضاهى إمضاء الملك الحقيقية بالإمضاء المزورة ثم يقول:

السياف: الملك كاتب عند حضور كامل اقتلوه.

(1) يسعى كامل بطمعه التقليدى إلى الاستيلاء على الجواهر.

كامل: (يفر هارباً)

أمثال هذه اللمسات الهزلية لا يتردد الفنان الشعبى فى أن يدخلها على النص، أى نص، ما دامت تخدم غرضه، وهو خلق العرض الحى، الذى يجذب ويمتع.

✲✲✲

فى المثل السابق وجدنا فنان الارتجال يستولى على نص متداول من المسرح الجاد المكتوب فيفيد منه، ويدخل عليه من التعديلات والتحسينات ما يحقق غرضه. ولكن الفنان لا يكتفى بهذا فى أمثلة أخرى، بل هو أحياناً يسخر سخرية واضحة من المسرح الجاد، ويحاكيه محاكاة هزلية. من ذلك ما جاء فى فصل خيانة الأصحاب، الذى تقدمت الإشارة إليه. فى هذا الفصل يفقد أب ابنته العزيزة، فيذهب للبكاء على قبرها هو وكامل، ويدور بينهما المشهد الهزلى التالى:

الأب: وأأسفاه عليك يا بنتاه.
كامل: آه يا خراب بيتتاه.
الأب: وامصيبتاه عليك يا بنتاه.
كامل: آه يا قصف عمراه.
الأب: وابلوتاه عليك يا بنتاه.
كامل: وانتف لحيتاه على والداه. (بعد مناوشة) قوم يا معلمى نروح وصبر نفسك!

(يخرج الأب وهو محنى وزعلان جداً)

السخرية هنا من المسرح الجاد عموماً، ومن تقليد البكاء على القبور، ومن لغة هذا البكاء، ومن فكرة الحزن الأبدى الذى لا ينتهى. هذا الحزن الذى يحدث كامل بينه وبين مطالب الحياة مفارقة واضحة حين يقول مردداً لغة الواقع: قوم يا معلمى نروح وصبر نفسك!

لا مفر من ترك البكاء والعودة إلى البيت.

وقد أصبحت السخرية من المسرح الجاد جزءاً لا يتجزأ من تقاليد المسرح الساخر. نجد أمثلة من هذه السخرية فى نصين آخرين من النصوص المنسوبة إلى فنان الارتجال محمد المغربى وهما: اللقيط وسنبل. فى اللقيط، بعد حوادث طويلة عريضة، يتزوج شاب - دون أن يدرى - من أخته، ثم تفاجئه أسرته وخادمها كامل بهذا السر الخطير، فيدور المشهد التالى الذى يحمل سخرية واضحة من مسرحية الفواجع، والطريقة التى تنتهى بها أحياناً بقتل الشخصيات جميعاً:

كامل: (الشاب) أختك مراتك، وأمك حماتك.
الشاب: آه، أجوز أختى؟! لازم أموت نفسى. (يضرب نفسه بسكين ويموت).

الأم: البنت تجوز أخوها؟! يا دهوتى. (تقتل نفسها بالسكين).

الأفندى: بقى بعد تعبى فيه وجعلته ابنى يموت؟ (يقتل نفسه بالسكين).

البنت: بقى أمى تموت، وأنا أجوز أخويا، وكل العيلة تموت لأجلى؟ لازم أموت نفسى. (تمسك السكين وتحرك بطنها وتشير إليها بالسكين).

البنت: كامل! اضرب، اضرب، اضرب! (تضرب نفسها وتموت).

كامل: (يمسك السكين) بقى معلمى مات والولد مات والبنت وأمها ماتوا وأنا أفضل؟ لازم أحصلهم على التربة أخدمهم هناك. (يهم بضرب نفسه بالسكين. يتحرك ويتردد عدة مرات). لكن أنا ممتشى إلا بالصرمة. (يضرب نفسه لحذاء عدة مرات. ويدور بوسطه. ستار)[1].

وفى سنبل، تقوم معركة قرب النهاية بين كامل واللصوص، فيتصدى كامل لهم، وينفخ فى الواحد منهم مجرد نفخة فيقع قتيلاً، وبهذه الطريقة يتخلص من خصومه، ثم يلتفت فيجد سيده الكونت فينفخ فى وجهه هو الآخر، بحكم الحماس!

❋❋❋

ولا يأبه مسرح الارتجال بالمعقولية، ولا يهمه كثيراً إن ركب الشرق على الغرب، أو أقحم شخصية مصرية على حوادث غربية، بل يسعى مباشرة إلى هدفه دون تلبث.

فى فصل: «ابن الملك اللص المجهول» يظهر الملك هليمان وسط حاشيته، ويظهر قلقه على صديقه الملك لوديجا، الذى انقطعت رسائله، وهنا يدق الباب:

الملك: انظروا من بالباب؟

الطارق: كامل افندى.

الملك: كامل افندى؟ (يتفكر قليلاً) كامل خادم الملك لوديجا صديقى.. افتحوا له الباب.

هناك حاجة لأن يظهر كامل ويقدم هزلياته، مهما كان نوع المسرحية، فلا تتردد يد المؤلف فى الامتداد إلى مخزن شخصياته لتمسك كامل وتدفع به إلى المسرح. وتقوم حاجة أخرى فى «سنبل» إلى أن تدخل أخت رئيس العصابة قصر الكونت الغنى، فلا يجد المؤلف غضاضة فى أن يجعل الأخت تتقمص شخصية جارية اسمها سنبل، يأتى بها نخاس، هو أخ لرئيس العصابة.

إن كامل يريد أن يهزل، ويهارش مهارشة جنسية، ومن الطبيعى أن يفعل هذا مع

(١) كان محمد المغربى يعمل حوالى ١٩١٤. وقبل هذا بعامين، فى ٢١ مارس ١٩١٢ كانت فرقة جورج أبيض قد قدمت «أوديب»، وموضوعها زواج المحرمات. فلعل تمثيلها آنذاك قد حفز فنان الارتجال على هذه السخرية.

خادمة[1] مثله أو جارية، وإذن فلتدخل الجارية على الجو الأوروبى، ولتفعل المعقولية ما تشاء، ما دام الجمهور موافقاً. والجمهور فى مسرح الارتجال هو ملك العرض وصاحبه دائماً. ولذلك يخدمه الفنان من كل سبيل، ويحسب حسابه دوماً. وينص على ضرورة مراعاة حساسياته، إذا ما قام موقف يهدد بجرح هذه الحساسيات.

فى فصل: «ابن الملك – اللص المجهول»، يقوم الوزير الشرير بتحذير الشاب لدريك، ويضعه إلى جوار الملكة فى السرير، ثم يرسل فى طلب الملك وحاشيته، ليروا بأعينهم كيف يخون الشاب سيده وولى نعمته. ولكن وضع امرأة ورجل فى سرير واحد أمام أعين المتفرجين ربما آذى شعورهم. هنا يقول النص: يوضع الشاب على سرير الملكة «إنما ظهره، يكون للبنت حتى لا نزعل المتفرجين».

وحين لا يكون فنان الارتجال متعمداً السخرية من الأكابر وحياتهم، وذلك بالهبوط بمستواهم إلى مستوى الشعب، يجئ تصوره لحياتهم حافلاً بالمفارقات التى تبعث على الضحك. فى فصل: «خطرات العشق، أو عشق التلمذة» شاب فقير، يحب فتاة غنية، هى ابنة كونت، وتحبه الفتاة بدورها. وكلاهما تلميذ بالمدارس. وحوادث الفصل أوروبية. ولكى يصور الفنان حياة الفقر يجعل أبا الولد يناديه فى أول الفصل ويعطيه رغيفاً ونكلة، ويطلب إليه التوجه إلى المدرسة. أما البنت الموسرة، سليلة الأكابر، فنصيبها «عمود أكل»، يوصله لها الخادم فى المدرسة. وهو كل ما استطاع فنان الارتجال أن يتخيله على سبيل الترف الذى يليق بابنة كونت، ويفرقها من أولاد الفقراء..!

ويقف فنان الارتجال موقفاً واضحاً لا عقد فيه من موضوع الأصالة. فهو لا يجد غضاضة فى أن يقلد غيره، ولا أن يستولى على موضوعاتهم، ولا أن يكرر فى فصل بعد آخر نمراً معروفة، يجد أنها تستثير الضحك دائماً.

نجح جورج دخول فى ابتكار شخصية كامل، فلم يتردد فنانو الارتجال الذين أتوا من بعده فى الاستيلاء على الشخصية وتمثيلها لحسابهم. وحدث الشئ ذاته فى حاله شخصية كشكش بك، التى طلع بها الريحانى، فتسلمها غيره من الفنانين، وإن كان لهذه الشخصية – شخصية العمدة المولع بالنساء – سلف فى شخصية الشيخ عاشور الذى ورد ذكره فى نص غير كامل[2] ربما يمكن نسبته إلى الفنان «عبد القادر سليمان»، الذى قدم فاصلاً بعنوان «الشيخ عاشور» فى مقهى شيبان بالاسكندرية عام ١٩١١.

واعتبر فنانو الارتجال موضوعات فصولهم ملكاً مشاعاً، حلالاً لكل منهم. نجد فصل الوزير الخائن عند جورج دخول، ونجده أيضاً عند محمد كمال المصرى «شرفنطح» والثانى طبعاً

(١) هذا ينطبق على السياق الحالى فقط، ولكن كامل مأذون له أن يفعل ما يشاء فهو المضحك الحر التصرف، ذو الرخصة الشاملة، كما يقول الانجليز!

(٢) يصف ما وصل إلينا من النص محاولة عشيق الحصول على الفتاة التى يهواها رغم معارضة أبيها. ويضيق الأب بهذه المحاولات فيقرر تزويج البنت من صديقه العمدة الغنى الشيخ عاشور. ويكتب الأب خطاباً إلى العمدة ويكلف =

قد اقتبسه من الأول. ونجد عفيفة التى قدمها جورج دخول اقتباساً من القبانى تظهر باسم ويحاول السياف الحنون أن يقتل الملكة فتفشل محاولته ثلاث مرات، مما يدعوه إلى القول بأن هذا دليل على أن الزوجة مظلومة. ويدعو إلى العفو عنها. ويقع بين السيافين نزاع جديد، ويدفع القاسى بأنه لا مفر من قتل الملكة لأن الوزير طالب - كدليل على موتها - بزجاجة من دمها، وبإحدى عينيها فيرد السياف الحنون بأن من السهل قتل كلبة السياف القاسى المسماه فلورا، واستخدام دمها وإحدى عينيها. ويثور القاسى مفضلاً أن تموت الملكة على أن تهلك «ابن السياف» عند فنان ارتجالى آخر اسمه «حافظ حلمى الشهير بحافظ ليمون» الذى يسرد القصة، ويملؤها بالسجع ثم يقول فى ملاحظة على النص الذى كتبه بخط يده «هذه الرواية من تأليفى» !

ويستخدم فنان الارتجال النمر المعروفة بلا تحرج فى فصل وراء فصل. وقد تقدمت الإشارة إلى التنبيه الذى ورد فى آخر فصل: «خياطة وخياطة» من أن دور العاشق ونمره تنفع فى فصلين آخرين هما ملعوب الكاس وحرامى الصفيحة، من فن جورج دخول.

فهذا محمد المغربى يكرر نمرة معروفة أخرى هى نمرة المناداة على كامل وطلب الكرسى وإحضارها والجلوس عليها وما ينتج عن هذا كله من نكات وألعاب فى فصل: «الابن اللقيط»، و «سنبل»، و «زواج الأب قبل بنته». ولا يبالى فنان الارتجال أن يتحرك فى دائرة ضيقة من الحوادث وأماكن حدوثها.. ففصوله، إما محلية الحوادث تدور فى رحبة أمام البيوت، بحيث يدخل إليها الممثلون من البيت أو يتركونها إليه. أو هى تدور فى قصور الملوك ابتداء، ثم تنتقل الأحداث إلى خلاء أو منظر بحر، أو برية.

= كامل بتوصيله، ثم يدور المشهد التالى فى بيت العمدة. يقول النص:

«يظهر رجل فلاح جمص جداً وخدامه مثله. بعد جملة فلاحى مع بعضهم يدخل عليهم كامل. يضحكوا عليه. بعد مناوشة يعطيهم الخطاب. الشيخ عاشور يعطى الجواب لخدامه قائلاً خد هذا الجواب اجرى الوجوجة اللى فيه. خدامه يقرأ الجواب. فيفرح عاشور ويتنطط:

عاشور: البنت حلوة يا وله؟

الخادم: حلوة جوى يا عم. يا شعرها يا عم.

عاشور: ما له يا وله؟

الخادم: حيال جمال

عاشور: وأنا شعرى يا وله؟

الخادم: ما له يا عم؟

عاشور: شعر خرفان.

الخادم: يا عنيها يا عم.

عاشور: ما لها؟

الخادم: عيون غزلان.

عاشور: وأنا عينى يا وله؟

الخادم: عيون صرصار.

وكما أن بعض الشخصيات فى المسرح الارتجالى ثابتة فهناك أيضاً موضوعات ثابتة وخواتيم للفصول ثابتة، كذلك ثمت حوادث دائماً تحدث فى فنادق، وفيها لصوص يقتحمون الفندق أو شخصيات تطرأ على الفندق مثل كامل وصديقه، أو كامل وابن الملك.. الخ. وهناك ثلاثة فصول كاملة عن حياة الفنادق فيما وصلنا من نصوص هما: لوكاندة باريس، لوكاندة البرية، فصل ينى.

أما الخواتيم الثابتة، فمثل عليها ما يحدث فى فصل: ابو الريش من زواج كامل من ابنة رئيس العصابة فى: الحرامية البحرية، فهذه زيجة ملائمة لخادم مثل كامل. ومع ذلك، فأحياناً ما يتزوج من أقارب رئيس العصابة شخصيات محترمة. ففى فصل: «اللص العاشق» تتزوج طبيبة من ابن رئيس اللصوص، بعد أن تمسك حبيبها بالزواج من الفتاة التى تعاهد وإياها على الود.

والملاحظ أن المسرح المرتجل - بوصفه مسرحاً شعبياً - يحترم الحب والزواج، والعقد بين المحبين ما أمكن. وكثيراً ما يؤخذ رأى البنت فيمن تتزوج ويؤخذ برأيها. وكثيراً ما يسمح لها بالزواج من حبيبها، بعد أن تثبت بسعة الحيلة أنها تستحقه.

ومن أمثلة الخواتيم الثابتة أيضاً إسدال الستارة على موت عام، أو عراك، يجده فنان الارتجال أوقع طريقه لإنهاء الفصل، دون تزمت ولا التفات إلى معقولية.

ورغم أن مسرح الارتجال فى مصر قد قام - فى التحليل النهائى - نتيجة لتصور شعبى للمسرح موضوعاً، وأداء، فإنه تأثر من حيث الحرفية بالمسرح الغربى فتجد النصوص تتحدث عن ممثلين يؤدون «تابلوه» ويخرجون ويدخلون من تون المسرح، كما أن هناك محاولات لاستخدام المهمات المسرحية أداة للإقناع مثلما يحدث فى فصل: «يد السوء المقطوعة» حيث يقطع الضابط يد لص، فيقول النص: «اليد هى جوانتى يكون فى يد اللص وعند صياحه: آه يمضى، أى لا يظهر بالمسرح. وبعض النصوص تتحدث عن مؤثرات مسرحية لا بأس بها من ناحية التقدم مثل النور الملون، والنار الصناعية.

وقد ربط الدكتور محمد يوسف نجم عند الحديث عن فن جورج دخول بين مسرح الارتجال المصرى والكوميديا دى لارتى، وافترض أن يكون المضحكون المصريون قد اطلعوا على أعمال الكوميديا دى لارتى، فقويت - بتأثير هذا الإطلاع - النزعة عندهم إلى وصف الحياة الشعبية واستخدام اللهجات الخاصة وسيلة للإضحاك[1].

والربط بين الفنين أمر مشرع يمكن تبريره على أساس من نقاط التشابه العديدة التى تقوم بين الفنين مثل:

---

(١) المسرحية فى الأدب العربى الحديث - ص ٤٣٩.

اتفاق الممثلين على خطوط رئيسية لقصة مسرحية ثم اتجاههم من بعد إلى تمثيلها عن طريق ارتجال الحوار. وقد وجدنا فى حالة الفن المصرى، كيف أن مناقشات كانت تقوم بين الممثلين حول خطوط القصة، كان من نتيجتها أحداث تعديلات أو إضافات عليها. حدث هذا فى فصل أبو الريش. كذلك حدث - فى الكوميديا دى لارتى والكوميديا المرتجلة المصرية - أن أدى غياب المؤلف المرموق إلى اعتماد الممثل على قدراته التمثيلية فنشأت بهذا فنون فى الأداء تعتمد على الحركة البهلوانية، وعلى التمثيل المبالغ فيه، وعلى التمثيل الصامت، وعلى الرقص.. مما وسع كثيراً من آفاق الممثل، واستدعى أن يكون مدرباً تدريباً خاصاً وأن يتمتع بلياقة بدنية كبيرة. ونحن لو تخيلنا ممثلينا الحاليين يؤدون بعض نصوص مسرح الارتجال، لتبينا على الفور أنهم محتاجون إلى تدريب شاق، قبل أن يستطيعوا أداء أدوارهم فيها بنجاح.

كذلك قامت فى الفنين الحاجة إلى الاعتماد على المواقف وقطع الحوار، والشخصيات المثبتة. وهذه العناصر الفنية كان الممثل يحفظها عن ظهر قلب، ويؤديها فور أن تلوح له فرصة مناسبة لفنه.

كذلك أعطى فنان الكوميديا دى لارتى - مثل فناننا المصرى - نفسه أقصى درجات الحرية فى معاملة القصص المسرحية، فركب موقفاً على موقف وأدخل شخصية على بيئة، ولم يحترم فى هذا كله إلا تجربته العملية التى أثبتت له أن مواقف بذاتها أو كلمات معينة أو حركات محددة تنتزع إعجاب الجماهير، ومن ثم حق عليه أن يلتزم بها.

أما كيف أطلع الفنانون المصريون على أعمال الكوميديا دى لارتى فسؤال من العسير الإجابة القاطعة عليه. ربما تكون بعض الفرق الأجنبية الجوالة قد حملت معها بقايا من هذا الفن الدارس، وألقت بهذا بذوره فى التربة المصرية. أو ربما يكون روح الكوميديا دى لارتى قد تسرب إليهم بطريق غير مباشر من خلال أعمال صنوع[١].

على أن من الحكمة دائماً أن نتذكر أن الكوميديا دى لارتى هى نوع من الفن المسرحى الشعبى له نظائر فى بلاد أخرى مثل الفاصل الفكاهى فى انجلترا. وأن الرغبة فى الارتجال والقدرة عليه معروفة وممارسة فى التجمعات الشعبية المختلفة، وأن تاريخها فى مصر يمتد - على الأقل - إلى أيام العروض الظلية التى قدمها ابن دنيال.

والواقع أن مسرح الارتجال هو فى التحليل النهائى له، فن مسرحى معبر عن الشعب وموجه له، وأن تأثر فى تكنيكه ووسائل عرضه بفنون وافدة إلى البيئة[٢].

---

(١) سبقت الإشارة إلى قرائن تدفع إلى الاعتقاد بوجود هذا التأثير.

(٢) يحسن أن نشير هنا إلى ما نشرته الأهرام عام ١٩٦٣ من نصوص مسرحية، قدمها «شوقى عبد الحكيم» و«أحمد بهجت» تحت اسم مسرح الفلاحين. وقد أثارت يومها جدلاً كبيراً، بين من رحبوا بها على أنها مسرح شعبى =

ابتلع النص المكتوب، سواء أكان موضوعاً أم مقتبساً أم مترجماً - فن الكوميديا المرتجلة فى بلادنا.

هذا فنان الارتجال محمد كمال المصرى، يذوب فى فرقة نجيب الريحانى ويصبح ممثلاً نظامياً بها، يؤدى أدواراً مكتوبة معدة من قبل. وهذا على الكسار، الذى نشأ فى حى السيدة زينب ممثلاً مرتجلاً على مسرح مرتجل[١]، يتلاشى فى الفكاهيات الاستعراضية والفنتازية التى سرعان ما أخذ يقدمها بعد انتقاله إلى العمل فى شارع عماد الدين. ومن ثم ينكمش جهده فى الارتجال فيصبح نكتة يتبادلها مع متفرج، سواء أكان هذا المتفرج شخصاً غريباً جاء إلى المسرح بقصد الفرجة، أم كان أحد أتباع على الكسار، اتفق معه الفنان على تمثيل دور متفرج فى الصالة، كى يشجع رغبة الجمهور فى الاتصال المباشر بين الصالة وبين الخشبة، دون أن تتعرض المسرحية المعروضة لخطر الارتجال الحقيقى[٢].

والواقع أن على الكسار قد حدد بنفسه مصيره، ووضع نهاية لنجاحه السريع فى المسرح، يوم قرر أن يعتمد على النص المكتوب وسيلة للوصول إلى جمهور كبير، بدلاً من أن يطور قدراته الارتجالية، وحب الناس لأن يتبادلوا وإياه النكات، فينتقل بهذا من مجرد الاشتباك المحدود مع الجمهور إلى مشاركة حقيقية وطويلة وفعالة بينه وبين فرقته من جهة، وبين جمهورحى يقظ من جهة أخرى، جمهور جاء لا ليستمع فقط أو يتفرج، بل وليوجه أيضاً، ويشارك.

هذا هو السبب الحقيقى فى أن عمر هذا الفنان الشعبى الكبير قد كان قصيراً، رغم ذكائه

= مبتكر نشأ فى الريف، وبين من اعتبروها تشويهاً أو تشعيباً لمسرحيات من المدينة.

وعلى ضوء الدراسة الحالية يبدو لى واضحاً أن نصوص الأهرام هى بالفعل آثار وافدة من المدينة إلى الأقاليم. هناك مثلاً نص، سعدان رأس الغول، الذى نشرته الأهرام، والذى كانت فرقة شرفنطح الارتجالية تمثله بطريقة أو بأخرى. وهناك ما ذكره الكاتبان عن ملابس كانت تشترى من الفرق القاهرية، وما يشير إليه حوار المسرحيات فى أكثر من موضع من تأنق فى التعبير مكانه المعقول مدينة كبرى. بالإضافة إلى ما ذكر عن الممثل «أحمد محراث» ومجده القديم فى القاهرة. ومن المنطقى بعد هذا أن نفترض أن يكون أحمد محراث وأمثاله قد نقلوا إلى الأقاليم - ليس فقط الملابس وذكريات المجد الغابر، وإنما النصوص أيضاً - والنصوص أولاً ! هذا إذ اكتفينا باستقراء نصوص الأهرام وبعض النصوص المنشورة فى هذا الكتاب.

غير أن هناك دليلاً أقوى من كل ما تقدم على أن الحركة فى المسرح الشعبى قد كانت من القاهرة إلى الأقاليم، وليس العكس، نجده فى السيرة الذاتية التى كتبها الفنان «محمد ادريس»، فنان المسرح المرتجل والمكتوب معاً، والتى قرر فيها صراحة أنه ذهب مع غيره إلى صميم الأقاليم، وتوغل حتى القرى والسوامر، وأفراح الفلاحين (راجع قسم النصوص فى هذا الكتاب). على أن نصوص الأهرام لا تظهر أى أثر لارتجال كان يتم أثناء تمثيلها. وأغلب الظن أن ممثلى الأقاليم والريف كانوا يلجأون إلى حفظ أدوارهم عن ظهر قلب، لأن الاعتماد على الارتجال يستلزم قدرات فنية كبيرة لا أظنهم كانوا يتمتعون بها.

(١) «منصة عالية من الخشب رفعت على عمد من البراميل الفارغة. لا ستار ولا مناظر مرسومة». متولى نور فى كتاب لم يشر عن مسرح الكسار.

(٢) يوسف أدريس فى الجزء الثالث من مقالته: نحو مسرح مصرى - التى نشرها بمجلة الكاتب.

الوقاد، وصبره الكبير على تحمل المشاق، ورغم أنه قد احتفظ من المسرح الشعبى بعدة عناصر أخرى هامة، مثل الحدوته الشعبية والمغامرات وقصص الملوك، والأغنية والرقص، والتهكم العذب على المسرح الجاد:

آدى احنا أهو وآدى زغـريبنا — اتكشكشنا وملينـا جيبنا
احنـا يابيـه بتـوع كـيـل لـه — بـلا همـلت بـلا أو تـلـو
نبـلـف أحسـن متـفـرج — بنرقـص له ونتـحنجل لـه
مدام شغلتنا فـيـهـا مكسب — خلينا فـى تهجيصنا أنسب

دى الروايـة الأدبيـة حالها — اللى كلها مواعظ وحكم
يبـكـى يـا أبـو زكـيـة — يا خى جاتهم ألف نيله حزم

(لحن التمثيل الهزلى - مسرحية: «ولسه»)[1].

وبالطبع، لم تكن المسألة مجرد أن على الكسار قد مال شخصياً إلى النص المكتوب، ولا أن الريحانى أعرض عن العمل فى كاباريه: «أبيه دى روز» فى دور خادم بربرى. إن السبب الحقيقى أن مصر كانت قد دخلت مرحلة المسرح النظامى وأن هذه المرحلة كانت هى التعبير الأساسى عن خط تطور المسرح فى بلادنا.

بدأت المرحلة بوصول «جورج أبيض» عام ١٩١٠، أول فنان عربى يتلقى تدريباً نظامياً فى فن التمثيل. وتلاه ظهور «عزيز عيد»، أول مخرج يرى أن عمله فن قائم بذاته، ويؤمن بالتدقيق، وإجراء التدريبات المتصلة. ثم جاء من بعد هذا قيام فرقة رمسيس، أول فرقة عصرية ذات كيان صلب واضح. ثم أعقب هذا كله معمل لإخراج فنان المسرح، بدأه «زكى طليمات» فى الثلاثينيات. هذا إلى جوار ظهور المؤلف المحترم من أمثال توفيق الحكيم.

كل هذا، جعل الدفع فى جانب المسرح النظامى أقوى بكثير مما كان يمكن لمسرح الارتجال الشعبى أن يبذله من جهد فى سبيل البقاء، خاصة والمجتمع كله يتطور فى خط قيام طبقة وسطى، تسعى جاهدة مخلصة لخلق أدبها، وتأييد مؤسساتها، وتنشر فكرة الاحترام فى كل مكان، وترى أن من مفاخرها الواضحة أنها قد أسبغت الاحترام على المسرح وفنانيه، ونظرت إلى فنان المسرح على أنه عضو عامل فى المجتمع، وليس واحداً من الخارجين عليه.

وبالطبع كانت هذه مفخرة لا شك فيها، ولكن إحدى نتائجها السالبة أنها قضت على التلقائية فى المسرح، وأخرجت النشاط المسرحى الشعبى من دائرة الاعتبار، وسحبت الأرض

(١) التهكم هنا موجه على السطح إلى مسرح الريحانى. ولكنه فيما هو أعمق مسدد إلى المسرح الجاد عامة، كما هو واضح من الإشارة إلى مسرحيتى شكسبير.

سحباً من تحته، فلم يلبث أن تضاءل، ثم اختفى أو كاد من على الخشبة، أو اندفع فى مسارب أخرى كالاذاعة، حيث نجد فناناً ارتجالياً مرموقاً مثل «المسيرى»، يخصص جهداً كبيراً لبرامجها[1].

واليوم يسيطر المسرح النظامى سيطرة تامة على الرأى العام، بحيث تعتبر كل محاولة من الممثل للابتكار أو الارتجال أثناء التمثيل جريمة كبرى اسمها جريمة الخروج على النص، تستحق عقوبات بعينها مثل الإنذار والخصم. وتعتبر كل محاولة من جمهور النظارة للمشاركة فى العرض المسرحى بالتعليق أو النكتة أو اقتراح تطوير الأحداث، توحشاً مسرحياً يستحق اللوم الشديد علناً، من جانب ممثل أو مخرج، وأحياناً يستدعى إنزال الستار مؤقتاً والتهديد بإنهاء العرض[2].

ومع كل هذا فلا يزال مسرح الارتجال الشعبى حياً بصورة أو أخرى.

نجده فى المسرح الكوميدى حيث لا يزال يسمح للممثل بأن يضيف الحركة أو النكتة أو الإيماءة، شريطة أن تجتذب هذه جميعاً ضحك الجمهور. وحيث لا يزال الممثل يستجيب لكلمة من الصالة، يدخلها فى النص لأنه يقدر أنها سوف تحوز رضا الجمهور. وحيث النص يطوع بين ليلة وأخرى ليكون أقرب إلى مفهوم الجمهور من النص الذى قدم فى الليالى الأولى لمسرحية ما[3].

ونجد المسرح الارتجالى الشعبى بصورة أوضح، فيما تقدمه فرقة الفنانين المتحدين من عروض. هنا نجد ظاهرة تجريب النص على الجمهور، وادخال التعديلات التى تتلاءم مع نتائج هذا التدريب. كذلك نجد النكتة الفورية المرتجلة، التى تتغير على مدار الليالى. ومعروف أن هذه الفرقة قد انبثقت عن فرقة «ساعة لقلبك» التى قامت على أساس واضح من الفن الكوميدى الشعبى، ألا وهو الشخصيات المثبتة، المتباينة المشارب واللهجات، والتى تشبه - من هذه الناحية - شخصيات الكوميديا دى لارتى.

هل أدعو إلى عودة المسرح المرتجل فى مصر[4]، وهل ثمة فائدة من هذه العودة؟

(١) لافت للنظر أن الإذاعة احتضنت التأليف الفورى أو الارتجالى، ممثلاً فى برنامج «مطب فى الهواء». الذى هو المقابل الإذاعى لمسرح الارتجال المثالى.
(٢) يروى عن يوسف وهبى أنه كان يقرع جمهوره بين الحين والحين، حين كان هذا الجمهور يصدر أصواتاً أثناء العرض، أو ينشغل عنه بأحاديث مسموعة. فكان يوسف يصيح فى هذا الجمهور: silence يا غنم!
ومن ضمن ما كان يؤخذ على مسرح الكسار من عار أن جمهوره كان يذهب إلى مكان العرض ومعه «حلل المحشى». مع أن عادة استصحاب الطعام إلى العروض المسرحية معروفة فى فنون شعبية معينة، مثل عروض الكابوكى فى اليابان، حيث يأخذ المتفرج معه صندوقاً به ما يحتاجه من طعام. والسبب فى هذا أن العرض المسرحى يمتد ساعات طويلة، قد تشمل النهار كله!
(٣) حدث هذا أثناء تقديم مسرحية زهرة الصبار على مسرح الجمهورية فى موسم ٦٧ - ٦٨. (٤) يبدو أن مسرح =

الجواب، نعم، أدعو إلى هذه العودة بكل قوة، وأرى فيها مغنماً كبيراً للمسرح المصرى، بفنانيه المختلفين، ما بين ممثلين، ومخرجين ومؤلفين.

إن المسرح القائم على فكرة نص مكتوب معد من قبل، أخرجه مؤلف عبقرى أو موهوب وأصبح وثيقة مقدسة لا يمكن - حذر الموت أو ارتكاب جريمة فنية - أن يتطرق إليه تعديل، لأنه شئ ثابت أزلى لا يتغير، هذه الفكرة ستسلم مسرحنا المصرى إلى الجمود الشديد، المهدد بالموت، مثلما فعلت فى بلاد أخرى كثيرة.

أنها أولاً مسئولة عن تجمد مسرحنا المصرى على الصيغة التى استوردناها من الغرب والتى ظللنا منذ أواسط القرن الماضى نستخدمها ما بين اقتباس وترجمة، حتى إذا قام بيننا مسرح مصرى بمؤلفين مصريين جاءت مؤلفاتهم هى الأخرى - كما لاحظ بحق وبشجاعة يوسف ادريس فى مقالات ثلاث نشرها فى الكاتب - استنباتاً للمسرح الغربى فى أرض مصرية، وليس خلقاً لمسرح مصرى حقيقى.

ولقد حاول يوسف ادريس فى «الفرافير» أن يعود إلى تقليد المسرح الشعبى، فاستخدم الشخصية الذكية، المضروبة، الضاربة، المستفزة، المتظاهرة بالغباء، شخصية الفرفور - ويقابلها فى مسرح الارتجال شخصية كامل الأصلى - كما استخدم جو السيرك والأكروبات، وبسط على المسرحية مظهراً من مظاهر الكوميديا المرتجلة بتعليقاته على موضوعات الساعة، وإشاراته إلى أشخاص حقيقيين افترض فى وجودهم بين الجمهور، وإدخاله ما يشبه حوار القافية بين السيد والفرفور، وإنشائه لعلاقة تشبه علاقة الحاوى بمساعده، ربط بها هاتين الشخصيتين الرئيسيتين وبوضعه ممثلة بين الجمهور، لتمثل دور متفرجة، وتحقق الصلة المباشرة بين الصالة والخشبة.

ثم جاء مخرج المسرحية كرم مطاوع، فكسر الحاجز بين الجمهور والممثلين بأن جعل الفرفور يتجول فى ممرات الصالة، التى اعتبرت إذ ذاك جزءاً من الخشبة.

كل هذا جعل «الفرافير» تستحوذ علي قلب الجمهور وعقله معاً، مما يشير بوضوح الي الأتجاه الذى يود جمهورنا أن تسير فيه العروض المسرحية . اتجاه يجعل الممثل والمتفرج وحدة

= الارتجال ما زال موجوداً - محنطاً - حتى الآن. ففى صيف ١٩٦٨، شاهدت أحد فصول مسرح الارتجال تقدمه فرقة «حمام العطار» بمدينة الملاهى. الفصل بعنوان:باشكاتب الدائرة. وبه كل سمات المسرحية الشعبية التى عرفها مسرح الارتجال من تمثيل بدائى، ومهرج وقح، يقرع الناس جميعاً، عاليهم وأدناهم، بيده ولسانه معاً. وعاشق يسعى إلى عشيقته، وعشيقة تسعى للزواج بمن تحب. وقناع مسرحى مخيف، ونمرة العفريت التقليدية، والخوف المبالغ فيه من قبل المهرج.. الخ.

الفارق الوحيد هو أن التمثيل والحوادث مثبتة، ولا مجال هناك للارتجال، أو الاعتماد على مخزون الممثل من الحركات والنكات. كذلك لم أجد تدخلاً من قبل الجمهور فى التمثيل.

بدا لى أن الفصل هو مسرح ارتجال معلب، أو محنط، أو مسجل. لوصف هذا الفصل، راجع قسم النصوص فى هذا الكتاب.

واحدة، ويلغي فكرة أن الثاني يتفرج - في سلبية - علي ما يفعله الأول، ويجعل من المسرحية كائنا حيا متطورا لا اسطوانة مسجلة يلعبها الممثلون كل ليلة من آلات داخل أجسادهم.

كذلك حاول شوقي عبد الحكيم أن ينشيء مسرحاً شعبياً باعتمادة علي حكايات الشعب ومعتقداته، مفننة، ومقدمة علي المسرح من خلال رؤية المثقفين. ورغم أن مسرحيته «حسن ونعيمة» قد كانت شيئاً باهراً حقاً علي المسرح - شيئاً أشار بوضوح الي أن البحث عن صيغة مسرحية مصرية يمكن أن يعطي بعض الثمار فعلاً - رغم كل هذا فان المحاولات التالية لشوقي عبد الحكيم أثبتت أن الطريق هنا مغلق، وأننا لا يمكن أن نخلق مسرحاً شعبياً مصرياً، مكتفين بترجمة معتقدات الشعب وحكاياته الي أشكال مسرحية تقليدية.

كان العرض في كل مرة صورة جميلة بها بعض ملامح الشعب . ولكنها صورة مقدمة بقصد الفرجة، أو في الكثير - الانفعال الصامت ،لم تدعنا قط الي المشاركة الفعالة مثلما تفعل المسرحية الارتجالية. ومن جهة أخري فطن الرائد ذو التاريخ الطويل في المسرح المكتوب: توفيق الحكيم الي أهمية البحث عن صورة بسيطة للعرض المسرحي فأصدر كتابه الاخير : «قالبنا المسرحي » ودعا فيه الي العودة الي ما قبل مسرح السامر (الذي يري أنه حديث التاريخ نسبيا ، اذ هو عرف في بلادنا بعد الحملة الفرنسية) والاعتماد علي فنون الحاكي (أو الراوية) والمقلد والمداح في انشاء مسرح شعبي حقيقي لا يعتمد علي ديكور ولا خشبة ولا مخرج، وانما تنتظم عروضه عدداً قليلاً من الفنانين: الحاكي أو الراوية، يقوم بدور المقدم والشارح والمعلق والمخرج ، والمقلد يقوم بمحاكاة جميع الادوار وتقريبها للناس.

ويري توفيق الحكيم في هذا اللون من العروض المسرحية ميزات فنية ومادية كبيرة. أما المزايا الفنية فعلي رأسها تحطيم فكرة: «الفرجة النائمة» التي تدعو اليها الصيغة الغربية في المسرح، اذ تفترض أن الممثلين متقمصون لشخصياتهم يسعون الي ايهام الناس بأنهم - مؤقتا - يشهدون حوادث حقيقية لاشخاص حقيقيين. وبهذا لا يشارك المتفرجون في لذة الخلق، وإنما يستقبلون فقط ما يقدم اليهم، وينعمون به كمجرد مستقبلين.

أما في مسرح الحاكي - المقلد - فان الفنان لا يتقمص وإنما يحاكي ، أي يقارب بين الشخصية المقدمة وبين الجمهور، فهو في وقت واحد شخص حقيقي نعرفه باسمه، وهو - دون أن يفقد شخصيته - يقدم لنا الشخصية الفنية المطلوبة . وبهذا يستطيع فنان واحد أن يقدم شخصيات عدة، بل كل شخصيات عمل ما ، دون أن نعترض، أو نقول:هذه تليق وتلك لا تليق بك أيها الفنان[1].

(١) أقرب مثل لهذا فى العصر الحديث ما يقدمه الفنان اميلين ويليمز من قراءات درامية لأعمال كاملة من ديكنز، حيث يقدم العمل الواحد فى سهرة، ويقلد بمفرده جميع الشخصيات. وقد حضرته وهو يقدم رواية: Bleak House وأشهد أن نجاحه الدرامى كان رائعاً.

وجدير بالذكر أن الهجوم علي «الفرجة النائمة» هي أحد الاسس الرئيسية فى مسرح بريشت الذي يدعو الي متفرج يقظ يحكم ويوجه ولا يكتفي بالفرجة. ولكن بريشت في دعوته الي متفرجين قضاة، انما كان يردد ما نجده في مسارح الشرق الاقصي، كاليابان، من تبعيد متعمد بين المتفرج وبين الشخصيات، واعتماد أساسي علي يقظة الجمهور، وتجنب معتمد أيضا لدعوته للاندماج وتوهم أن العرض المقدم حقيقة وليس مجرد لعبة.

والواقع أن هذه سمة من سمات الفن الشعبي في المسرح، فالفنان الشعبي هنا لا يؤمن بالمبدأ الروماني: الفن اخفاء الفن. وانما هو يعرض فنه وفنيته معاً، وأعماله المسرحية تشبه الساعات الموضوعة في«أظرف» زجاجية، فهي تبين الوقت وحركات التروس معاً. وهو لا يجد في هذا غضاضة. كما أنه لا يجد حرجا في أن يلعب في أي مكان وبأية وسائل. وفنه مهنة يمارسها دون خجل أو محاولة لاخفاء نواقصها، كما أشرت من قبل.

أما الميزة الاخري التي يجدها توفيق الحكيم في مسرح الحاكي - المقلد - فهي بالطبع سهولة تحركه، وقلة تكاليفه، مع قدرة الصيغة البسيطة التى يعتمد عليها، على تحمل الاعمال جميعا عالمية الحلية.

والنتيجة أننا نجد أنفسنا أمام مسرح شعبي وعالمي معاً، ينتمي الي التراث ويردد أحدث الاتجاهات المسرحية في وقت واحد فهو يحقق القصد الفني والمادي ويضمن كذلك مشاركة الجمهور اليقظة الذكية فى العرض المسرحى.

وقد ذكر توفيق الحكيم الموهبة والبراعة الشديدة التى يحتاجها المقلد كى ينهض بالعبء الفنى الكبير الملقى على عاتقه، وبالادوات القليلة التى تتاح له. وهذا صحيح لاشك فيه، ولكن بساطة الصيغة المسرحية وموهبة وبراعة فناني مسرح الحاكي، المقلد، لا تكفي، - في رأيي - لتحقيق هدف أساسي من أهداف ذلك المسرح وهو ضمان المشاركة النشيطة من الجمهور فيما يدور من احداث.

لا يكفي - لهذا - أن نعرض أمام الجمهور «التوب وبطانة التوب»، وانما لابد من أن يشعر الجمهور أن له يدا طولي في العرض المسرحي. ان هذا العرض ابتداء - ليس شيئا ثابتا، وانما هو متغير. وأن بامكانه هو - أي الجمهور - أن يسهم في هذا التغيير. أن يشارك في عمليتي التأليف والاداء معا. ومن هنا تظهر أهمية المسرح المرتجل كوسيلة فنية مشوقة ومضمونة، لاغلاق الدائرة الكهربائية التي تنظم عملية المسرح وهي الفنانون من جهة «بما فيهم المؤلفون» وجمهور النظارة.

أي اننا محتاجون الي إضافة الجمهور الي صيغة الحاكي المقلد ليصبح المسرح بعد هذا مسرح «الحاكي - المقلد» ليصبح المسرح بعد هذا مسرح «الحاكي - المقلد - الجهور»، واذ ذاك تصبح الصيغة الجديدة مقبولة وفعالة معا. وتستطيع أن تؤدي وظيفتها الفنية، سواء اقتصرنا

عليها، أم استخدمناها الي جوار الصيغة الأخري، صيغة المسرح الارتجالي المألوفة، المعتمدة علي شخصيات تؤدي بالطريقة العادية، ولا تحاكى فقط.

✲✲✲

ولكن ما سر هذا الاهتمام الذي أبديه بالمسرح المرتجل؟ أهو مجرد الرغبة في الخروج بشيء جديد يلفت النظر؟ أم هو شعور بعدم الرضي عن الصيغة المسرحية التي ورثناها عن الغرب، وتيقن بأننا لا ينبغي أن نقف عند حدود هذه الصيغة اذا كنا نريد حقاً أن ننتج شيئا ذا بال، فى ميدانى التأليف والتمثيل معا؟

في ٥ ديسمبر ١٩٦٥ كتبت بالصفحة الادبية بجريدة المساء أوضح أهمية العمل الجماعي للإنتاج الفني.وعنيت بهذا العمل الذي يشترك فيه أكثر من فنان. وقلت أن هذا اللون من العمل كفيل بأن يغطي النقص الظاهر عندنا في إنتاج الأعمال الفنية، فضلاً عن أنه يستطيع تلافي نقائص الإنتاج الفردي للفن مثل العكوف علي الذات، واسقاطها عل العمل الفني بطريقة غير صحية، ومن نحو الإلحاح المريض علي فكرة الجدة أو الأصالة بطريقة تعكس فكرة الملكية البورجوازية، وتعلق أهمية مبالغاً فيها علي أن يكون موضوع العمل الفني جديداً، لم يسبق اليه أحد. وأضفت أن العمل الجماعي يعود بروح الفن الي العصر الذهبى الذى كان فيه الفنان جزءاً من التراث العام، وليس فرداً عبقرياً متميزاً من المجتمع بطريقة تجعله متنافراً معه.

دعوت الى هذا الرأي بمناسبة اقتراح تبنته صحيفة المساء لإنتاج فيلم عن معركة بور سعيد[1] بالأسلوب الجماعى، وذلك تعبيراً عن الجهد الجماعى الذى بذل فى الدفاع عن المدينة. وقد قوبل الرأى الذى دعوت اليه باستخفاف واستنكار على اعتبار أنه مجرد نزوة من كاتب يسعى الى جديد يقوله ... جديد لم يسبق اليه أحداً ! وهكذا رد إلي الاتهام الذى وجهته - ضمنا - الى بعض كتابنا من جري محموم وراء فكرة الجدة بالمعنى الصناعى والتجارى. على أنه لابد من الاعتراف - أيضاً - بأن الموضوع لم يكن جلياً تماماً فى ذهنى، وانما كنت أرى طريقاً غير واضح المعالم ينساب أمامى، وقدرت أن هذا الطريق يحمل الخير لمن يقرر ارتياده، فدعوت اليه.

لم أكن - اذ ذاك - أعلم شيئاً عن «جوون ليتلوود»، الفنانة البريطانية الشعبية التى ظلت - منذ ١٩٤٥ - تعمل دائبة على خلق مسرح جديد، ذى فكر جديد، قائم على رؤية جديدة للعالم، بل قائم علي رؤيا روحية فريدة، تسلك ليتلوود فى عداد انبياء الفن ،ومتصوفته من أمثال وليم بليك.

فى عام ١٩٦٣ وقفت جوون ليتلوود فى مهرجان أدنبره السنوى للمسرح والموسيقى تقول:

(١) على اننى، وأنا أتقدم بالرأى - كنت أعنى به العمل فى المسرح اساسا.

«أنا دعية هنا لا مكان لى، اننى لم أشهد مسرحية واحدة حتى النهاية منذ كنت في الخامسة عشرة. انما أقضى وقتى فى ما يحدث بين الناس فى الشارع من تعاطف وكره وحب ـ الشارع الذى فيه أعيش. والناس يسألونى: كيف دخلت المسرح؟ فأقول: إنى لم أدخله. إن المسرح جزء منا جميعا، لانه روح الناس. إنه يمثل ما يحسونه من فرح فى الحياة. إنه تعبيرهم عن فن الحياة فلنطلق سراح المهرجين وأشرار المسرح ومجانينه فان ما سوف يصنعونه سوياً هو المسرح».

وكان المهرجان يبحث أهمية كل من المؤلف والممثل والمخرج فى العمل المسرحى. فأجابت جوون ليتلوود، وهى ضيفة الصدر بهذه التصنيفات: «حينما يجتمع الفنانون ورجال العلم، كل فى مجاله، لا يدرى أى منهم ماذا تتمخض عنه الاجتماعات. إن النتائج تتغير دوماً، تتغير أثناء العمل المشترك للفريق كله كل فرد فيه يثق أو لا يثق بزميله فيتشكل العمل نتيجة لهذا. حدث هذا فى مسرح شكسبير: «ذا جلوب» وحدث أيام اليونان وفى كل مكان فى دنيا الله هذه اجتمع فيه الرجال والنساء سعياً وراء الفرح».

ثم أضافت ليتلوود: أنها تريد مسرحاً يلده الاتصال الطليق بين الناس، مسرحاً يعيش على شفاه الناس لأنهم هم خالقوه.. وليس مسرحاً يقوم على مجرد إجراء عملية تنفس صناعى لنصوص مطبوعة. «فليسقط العباقرة فى المسرح. ليبق المؤلفون، فلا مانع عندى، من أمثال «لوركا» و«بريندان بيهان». شريطة أن يتآلفوا مع قرنائهم: الممثلين، بكل ما فيهم من ذكاء وغباء فمن تعاونهم وتخاصمهم ينشأ الانفجار. انفجار أكبر من كل قنبلة».

وكانت جوون ليتلوود قد نشأت نشأة شعبية صرف فخالطت أهالى لندن المعروفين باسم «الكوكنى»، وعرفت نماذج فريدة منهم، وتبينت كيف يختفى الخير وراء كثير من مظاهر الشر والانحراف فيهم. وفى الحادية عشرة أخرجت مسرحية هاملت، ومثلت أدوارها جميعاً. فضربت المثل – فى العصر الحديث – على ما يمكن للحاكى الموهوب، الذى يسعى إليه توفيق الحكيم، أن يؤديه للفن المسرحى. وفى الثلاثينيات من القرن الحالى (حين كانت فى أواخر العقد الثانى وفى أوائل الثالث من حياتها) عرفت «برتولد بريشت»، وكونت عشرات من الجماعات المسرحية الثورية فى شمال انجلترا ومثلت أمام عمال المناجم فى إقليم يورك وكان هدفها دائماً أن تخلق المسرح الحى، الذى يعتمد على مسرحة الأحداث المعاصرة، فكونت فرقة «ورشة المسرح عام ١٩٤٥».

وليس يعنينا من حياتها الفنية بعد هذا سوى ما تمخضت عنه من تجارب فنية تدخل فى موضوعنا، لهذا نلخص النتائج التى انتهت إليها جوون ليتلووود فيما يلى:

– المسرح فى الشارع وليس فى الكتب ودور العرض الغالية. حين يلتقى الناس بالناس ينشأ المسرح.

– على الممثل أن يرتجل. يرتجل دائماً. فحالما يثبت العرض المسرحى على صيغة محددة يموت.

– على الممثل أن يتفاعل مع الدور، ولا يكتفى بتمثيله، عليه أن ينشئ بينه وبين الدور علاقة. متخيلة. مرتجلة لا يهم. أنها لا تلبث أن تصبح حقيقة.

– عليه أن ينسى تماماً كل ما كون – مسبقاً – من فكرة عن الدور، أو عن المسرحية.

يصف الممثل «هاورد جوورنى» الذى عمل مع ليتلوود أسلوب الفنانة وطريقة فرقتها فى العمل فيقول: كنا نستخدم الارتجال باستمرار. وكثيراً ما كنا نبنى مسرحية بأكملها حول حدث مفرد أو عدة أحداث وقد حدث فى حالة مسرحية: «الرهينة» التى وضعها بريندان بيهان أن أعطانا المؤلف كتلة ضخمة من المواد نقتطع منها زاد السهرة وكان بيهان يحضر التدريبات ويمدنا بالقصص والخلفيات اللازمة لتفصيل الأدوار. وقد أدخلنا هذا كله فى الاعتبار وانطلقنا نرتجل وحدات درامية مختلفة، حاذفين هنا، أو مضيفين هناك، أو مغيرين هنالك. وانتهت العملية وقد اتفقنا على ركيزة للنص نعتمد عليها، ثم تركنا فجوات للارتجال أثناء التمثيل، وأدخلنا فى حسابنا احتمال المقاطعات من جانب الجمهور. وقد حدث فعلاً أن كان بعض الجمهور يغادر القاعة فكنا نتناوله بالتعليق. أما الذين يحضرون متأخرين فقد كان نصيبهم التقريع الشديد. كل هذا دون خروج على روح المسرحية. وفى ذات الوقت كانت أجزاء معينة من المسرحية. مثل خروج الشخصيات إلى «محل الأدب» موضع اهتمام شديد وتدقيق أثناء التدريبات».

وهنالك تجربة أشد من هذا وضوحاً ودلالة على دور التأليف الجماعى فى خلق الجدة الحقيقية والأصالة، وعلى أهمية الارتجال فى هذا كله، نجده فى العرض الموسيقى الدرامى الراقص الذى قدمته ليتلوود عام ١٩٦٣ بعنوان: «آه، يا لها من حرب بديعة!».

خطرت فكرة العرض لأحد أعضاء[1] فرقة «ورشة المسرح» حين كان فى فرنسا عام ١٩٥٨ واسمه «تشارلز تشيلتون» وكان قد سافر لإقليم أراس بفرنسا، بطلب من جدته، التى رجته فى أن يصور قبر ابن لها قتل فى الحرب العالمية الأولى فى عام ١٩١٨. وبعد بحث طويل تبين تشيلتون أن الابن القتيل لم يدفن فى قبر مفرد خاص به، وإنما وورى التراب مع ٣٥ر٩٤٢ ضابطا وجنديا من عسكر الامبراطورية سقطوا فى معركة أراس! هالت المذبحة ورقم القتلى، والهدوء الفظيع الذى لف مصيرهم المؤلم، الفنان فقرر أن يقدم فكرة مذبحة الحرب كلها على المسرح، كاشفاً مخازيها، معرياً إياها من مجدها الزائف، بأمل ألا يحدث مرة أخرى مثل هذا القتل والدفن الجماعيين.

وتلقفت الفرقة كلها هذه الفكرة وعملت على تنفيذها. كان من نصيب «جيرى رافيلز» أن يقترح أسلوب العرض، فاختار أسلوب مهرجى المصايف فى انجلترا، الذين يرتدون الملابس

(١) يذكر «كينيث تانيان» فى مقال له بمجلة هوليداى الأمريكية أن الفكرة خطرت لجورن.

الخاصة بشخصية بييرو[١] ويغنون ويرقصون ويقصون القصص على طريقة زانى[٢] فى الكوميديا دى لارتى.

ومن ثم تقرر أن يقدم العرض أحد عشر من شخصيات بييرو وأربع نساء فى زى المهرجة المسماة كولومبين[٣]. وكان من نصيبهم أن يمثلوا على التوالى: جنود الحلفاء، وجنود الألمان ومارشالات الامبراطورية ونساء القصر.

أما عتادهم المسرحى فكان بسيطاً جداً. المسرح عار تقريباً. ولا ستائر داخلية له. الاكسيسوار: صحيفة أخبار كهربائية، وبين الحين والحين تنزل شاشة بيضاء تعرض عليها مناظر حقيقية للمذبحة الكبرى. والاوركسترا مكون من خمسة. كان عليهم أن يؤدوا موسيقى الأغانى التى انتشرت يومها فى الخنادق والتى لا يعرف لها مؤلف، أو مؤلفون.

ولكن وراء هذه البساطة الظاهرة جهداً جماعياً خارقاً. لم تترك الفرقة مصدراً عن الحرب العالمية الأولى لم تطلع عليه. قرأت أرشيف المتحف الحربى الامبراطورى. تصفحت الأوراق الخاصة والأعمال التى ألفها المشتركون الكبار فى الحرب من أمثال «غليوم الثانى» والجنرال «لوديندورن» وفيلد مارشال «دوجلاس هيج»، و«لويد جورج»... الخ وكان على ممثلى الفرقة أن يجسدوا، عن طريق الارتجال، النماذج البشرية والأحداث والوقائع التى شاركوا فيها.

أما جوون ليتلوود فقد صهرت هذا كله وحولته إلى واقعة مسرحية رهيبة، ظاهرها الخفة والمرح، المتمثل فى العنوان، وباطنها تهكم مر وهجاء وحشى لكل ما تمثله الحرب - أية حرب - من جرم، وتبديد، وعبث بمصائر الناس. وهذا كله متمثل فى خبئ العنوان!

وقد وصف الناقد البريطانى «تشارلز ماروبتز» العرض فقال إنه ليس نتيجة تدريبات استمرت أربع أو خمسة أسابيع بل هو نتاج جهود عشرة سنوات أو تزيد من العمل المتصل والبحث الدائب «يقصد أنه نتاج رؤية معينة للعرض المسرحى»[٤]. وأضاف ان التكنيك المتبع فى هذا العرض ينتمى إلى أفضل ما كان فى فن الموزيك - هول البريطانى قبل الحرب العالمية الأخيرة، وفن مهرجى المصايف فى جنوب بريطانيا، مضافاً إلى هذا: المعتقدات الاجتماعية التى تمثلها مدرسة مانشيستر فى المسرح (حيث بدأت ليتلوود عملها). هذا إلى جوار تأثيرات لاحقة من بسيكاتور وبريشت.

---

(١) عروض البييرو فى المسرح البريطانى تقوم بها فرق جوالة، تضم ممثلين وممثلات، ويرتدى الجميع الملابس البيضاء ويدهنون وجوههم بالأبيض مقلدين عروض بييرو فى المسرح الفرنسى.

(٢) ممثل دور الخادم فى الكوميديا دى لارتى. يجمع بين الخبث وسعة الحيلة والغباء.

(٣) كانت الخادمة فى الكوميديا دى لارتى، ثم أصبحت عشيقة هارليكوين، الذى بدأ خادماً فى إيطاليا ثم تحول فى العروض البريطانية إلى شخصية رئيسية.

(٤) من أحسن ما وصفت به هذه الرؤية أنه تمثل حركة مواصلات دائبة بين الممثل والجمهور.

ووصف المسرحى الفرنسى «كلود بالنسون» العرض فقال أنه واحد من أهم التجارب التى أجريت فى الأعوام الأخيرة على سبيل تحقيق فكرة المسرح الشامل.

❊❊❊

عرضت بشئ من التفصيل لتجارب جوون ليتلوود لأن فكرتها عن المسرح تحوى كل ما آراه مبشراً ومفيداً فيما أدعو إليه من عودة للمسرح المرتجل فى بلادنا.

آمنت ليتلوود بأن العمل المشترك فى المسرح يعيد للممثل أهميته التى أفقدتها إياه مبالغة شديدة فى تقدير المؤلف والمخرج. وفى هذا تقول الفنانة: «إن الممثلين ضروريون للمجتمع كضرورة الخبز والشراب والمكتبات العامة». أما عن دورها كمخرجة، فهى ترى أن ما حصلت عليه من امتياز فيه إنما يرجع إلى الأثر السحرى المقوى الذى يتخلص للفنان إذ هو يعمل مع فريق متجانس موحد الرؤية.

وفيما يخص المؤلف، ترى ليتلوود أن مشاركته مع الفرقة المسرحية كعضو عامل فيها، كفيل بأن يبصره بأخطائه الفنية التى لا مفر منها فى بداية عمله. لهذا دعت إلى أن يعتبر المؤلف عمله مجرد مشروع لمسرحية تجرى فيه التعديلات بالحذف والإضافة بعد مناقشة عملية يشترك فيها الممثلون وباقى أعضاء الفرقة بتقديم الاقتراحات. وعن هذا الطريق نجحت ليتلوود فعلاً فى تقديم ثلاثة أعمال هامة فى المسرح الحديث: «المحكوم عليه بالإعدام»، «الرهينة»، لبريندان نيهان. و «مذاق العسل» للكاتبة «شيللا ديلينى».

على أن ليتلوود ليست الوحيدة التى تستخدم فكرة العمل الجماعى وسيلة للوصل بين فنان المسرح وجمهوره، تمهيداً لتحقيق فرحة الحياة، وتأكيداً لإنسانية الإنسان.

لقد تعرفت فى زيارة أخيرة لانجلترا على أكثر من فرقة تعتمد على جهود أفرادها جميعاً فى التأليف والإخراج والتمثيل، بحيث يشبه الفريق التمثيلى جمعية تعاونية أخذت على عاتقها إخراج عمل فنى ينبض بالحياة، ويستجيب للمؤثرات الخارجية، ويتغير على نحو ما فى كل مرة يعرض فيها، لأنه نص ثابت له.

كان أول ما عرفت من هذه الفرق: فرقة المسرح الحى، وهى فرقة مجاهدة امريكية، بدأت نشاطها عام ١٩٥١، فى إحدى المسارح الثقافية المعروفة باسم: «خارج برودواى» Off Broad-way وكان كل رأسمالها ستة آلاف دولار ورثها «جوليان بيك»، الذى أسس الفرقة بالاشتراك مع زوجته «جوديث مالينا». وظلت الفرقة تعمل بنشاط ونجاح فنى ملحوظ، وإنما بخسارة متزايدة حتى عام ١٩٦٣، حين طردت من مقرها طرداً، وأوقف نشاط الفرقة، بسبب تراكم ضرائب عليها قدرت بمبلغ ٢٨٫٠٠٠ دولار. وفى خلال هذه السنوات قدمت الفرقة مسرحيات لبريشت، و«أودن» و«بيكاسو»، و«لوركا»، و«شتين» و«اليوت» و«سترينديرج»، و«كوكتو»

و«برانديللو» و«راسين» وغيرهم، كما قدمت أول أعمال كاتبين أمريكيين جديدين هما «جاك جيلبر» و«كينيث براون».

وحين أوقفت الفرقة نشاطها حدثت ضجة فنية كبرى فى نيويورك فقد اعتصم الممثلون وأحد المؤلفين «براون» بمبنى المسرح، ورفضوا الخروج منه، وأصروا على تقديم حفلة أخيرة بيعت تذاكرها كلها، ودخل المتفرجون المسرح رغم أنف البوليس، من أماكن متفرقة بينها سقف المبنى، وفى النهاية، قبض على ٢١ من أعضاء الفرقة وأصدقائها، وعلى المؤلف براون وعلى أحد المتفرجين وعلى شخصين آخرين، وواجه الجميع تهمة مقاومة السلطات وعقوبتها الغرامة «٠٠٠ر٥ دولار» والحبس ثلاث سنوات أو أيهما. هذا بينما كان المتظاهرون خارج المسرح ينشدون: انقذوا فرقة المسرح الحى. انقذوا حرية التعبير.

وسبب هذه الضجة يرجع إلى أن الفرقة تمثل فكراً معيناً فى المسرح، وأنها نجحت فى تجسيد هذا الفكر على شكل عروض تأخذ بتلابيب المتفرج، ولا تدعه حتى تحدث فيه تغييراً واضحاً: قلقاً أو اضطراباً أو صدعاً. «وسنعرض لهذا الفكر حالاً». كما أنها شئ فريد من نوعه، فهى فرقة تجريبية ومحترفة فى الوقت ذاته. لا يساعدها أحد سوى الجمهور، من أجل هذا كتب جوليان بيك معلقاً على حادثة إغلاق مسرحه قائلاً:

«للمستقبل. أهم ما نواجهه أن نعيد العمل فى المسرحية «السفينة» ثم نقيم فرقة جديدة للمسرح الحى، لا تصرف همها لما يجرى على المسرح «فهذا سيبقى شغلنا الشاغل على أية حال» وإنما تتوجه إلى الجمهور، لتقرر من أين يأتى، ومن هم أفراده، لتجد جمهوراً بين الطلبة والعمال والفلاحين والأطفال والشباب، وغير المتحضرين وغير المتعلمين، وبين المتحضرين - جمهور يهمه مشاهدة المسرحيات، فإذا لم يكن يدرى أن هذه المسرحيات تهمه، فعلى الفرقة أن تتيح له فرصة مشاهدتها. تقدم حفلات مجانية أو بأثمانها يهبها لنا بعض المؤيدين - مسرحيات تقدم فى الشوارع والجراجات، وفى الأماكن المفتوحة، وفى القاعات، وفى أى مكان يسمح لنا أصحابه باستخدامه - كى يعرف الناس حقيقة المسرح، ويتخلصوا من زخرف المسرح الذى يقيمه الأغنياء فى قاعات غنية - ذات ثريات، أو أخرى حديثة لامعة - كيف يقوم المسرح العظيم دون جمهور عظيم؟».

وفعلاً، عادت الفرقة للعمل على مسرح صغير، وأعادت تمثيل «السفينة» بعد شهر من إغلاق المسرح الأول ولكن عدم إقبال الجمهور أرغمها على أن توقف نشاطها مرة أخرى بعد أربعة أشهر فقط.

ثم قدم كل من جوليان بيك وزوجته جوديت مالينا إلى المحاكمة بتهمتى مقاومة السلطات واحتقار المحكمة وحكم على الأول بشهرين وعلى الثانية بشهر، وإن سمح لهما القاضى بالسفر إلى أوربا لتنفيذ عقود مرتبط بها، على أن يعودا بعد ذلك لتنفيذ الحكم.

❊❊❊

انطلقت الفرقة إلى أوروبا فى عام ١٩٦٤، وهنا نأتى إلى الجزء الذى يهم بحثنا الحالى من تاريخها الفنى، فقد راحت خلال عامى ٦٤ و ٦٥ تجوب عواصم أوروبا بنجاح فاق كل تقدير. مثلت فى لندن وباريس وبروكسل وبال وبرلين وانتورب وروتردام وفينا وروما ونابولى وفى السويد والدانمرك.. إلى آخره.

وفى باريس قدمت الفرقة لأول مرة عرضها المسرحى الهام - من وجهة نظر هذا البحث - وهو العرض المسمى: «مسرحيات أسرار وأعمال أخرى قصيرة». وجاءت فى وصف العرض فى البرنامج المطبوع العبارة التالية: «ابتكره ويؤديه فريق المسرح الحى. إخراج جوديت مالينا وجوليان بيك».

وليس للعرض نص مطبوع. وإن كان يتألف من تسعة مناظر تحكى شيئاً مضطرد النمو. وليس هناك مناظر مسرحية، المسرح عار، إلا من أربعة صناديق خشبية فى المنظر السادس. وليس للممثلين ملابس معينة وإنما يظهرون بما يتفق أن يكونوا مرتدين من ملابس قبل بدء التمثيل.

❊ فى المنظر الأول:

يسلط النور من أعلى على ممثل وحيد واقف على هيئة انتباه عسكرى، ومواجه الجمهور فى وسط المسرح، يقف هكذا ست دقائق. من خلف قاعة المتفرجين يتمخطر تسعة جنود آخرون عبر الممر الأوسط ويبلغون مكان التمثيل، ثم يهتف أحدهم بأوامر غير مفهومة، يتحرك لها الآخرون فى هستريا، منتقلين من مكان التمثيل إلى ممرات القاعة. ثم يواجهون صفين من المقاعد ويمثلون تمثيلاً صامتاً عملية تنظيف السفينة الحربية، وهم يتحركون من صف إلى آخر. يظهر أربعة جنود على جانبى القاعة وأمامها وخلفها، وهم يتغنون بالكلمات المطبوعة على الورقة المالية من فئة الدولار وتستمر عملية التنظيف أثناء الغناء. يضم أفراد الفريق صفوفهم على المسرح ويؤدون تدريباً عسكرياً معقداً، ثم يعودون إلى وضع انتباه خلف القائد الذى يصيح بأمر عسكرى طويل مكون من كلمات لا معنى لها، ويزأر الجنود بالرد: نعم، ياسيدى.

ظلام..

❊ المنظر الثانى:

يظل المسرح مظلماً تماماً. من البلكون يعلو صوت امرأة تغنى أغنية هندية طويلة مرتجلة، ويصاحبها جيتار.

❊ المنظر الثالث:

المسرح مظلم. على جانبى المسرح تظهر نقاط ضوء صغيرة حمراء ملتهبة، وتتحرك ببطء نحو الجمهور، ويليها المزيد من الأنوار الدقيقة وهى تتقدم عبر الممرات مكونة مئات من

الأشكال الهندسية المنيرة، الشبيهة بالنجوم. الأنوار هى عصى بخور مشتعلة. تنتشر رائحة البخور حين تطوق الأنوار الجمهور من كل مكان ويملأ البخور المسرح تماماً. تطفأ العصى المشتعلة.

* المنظر الرابع:

تضاء شمعة على المسرح. يسلط الضوء من أعلى على جوليان بيك وهو يضع الشمعة على الأرض ويجلس متربعاً. يعلن عن أغانى شوارع، ألفها الشاعر «جاكسون ماك لو»، ويقرأ سلسلة من الشعارات: «أوقفوا الحرب فى فيتنام»، «امنعوا القنبلة الذرية». «الحرية الآن». «غيروا العالم الآن: اجعلوه مكاناً صالحاً. اطعموا الجياع. العفو العام». تتكرر هذه الهتافات وتتداخل مع تراجم لها بلغة البلد الذى يقدم فيه العرض. لا يلبث الجمهور أن يردد الهتاف وراءه. يقوم بين الطرفين نوع من الغناء الكنسى، جوليان فيه يقود والمتفرجون يرددون. باقى الممثلين وهم إما يجلسون بين المتفرجين أو يقفون خلف القاعة، يتقدمون فى بطء نحو المسرح، كل يردد هتافاً خاصاً به. على المسرح، تكون الفرقة، مضافاً إليها أى من الجمهور يدفعه الحماس إلى الانضمام إليها، دائرة، تحدها الأذرع الملتفة حول الأجسام، بينما يغمض الكل عيونهم، ثم يتصاعد منهم غناء خفيض يتألف من نغمة حلقية أنفية «هم» ثم تعلو النغمة حتى تبلغ ذروة رفيعة مريعة، ثم تنخفض ببطء وتتلاشى فى الصمت.

* المنظر الخامس:

يتخلف على المسرح ستة ممثلين، ويجلسون متربعين قرب أنوار الحافة، بينما يخرج السابع لفة من ورق التواليت، ويقطع منها أطوالاً كثيرة يعطيها للآخرين ثم يجلس إلى جوارهم. الكل يمخط فى الورق بصوت عال مدة من الزمن ثم يأخذون فى التنفس العميق، وأجسامهم تعلو وتهبط فى سرعة متزايدة. حين ينتهى هذا ينحنى أحدهم إلى الأمام حتى يلامس رأسه الخشبة، ثم ينحنى إلى الخلف، بينما يدفع بجسمه إلى الأمام، ويتدلى لسانه، وتتطلع عيناه فى نظرات زجاجية ويفعل الباقى مثله. ثم يقوم ممثل ويخطو قليلاً إلى الوراء ويدفع بالهواء من فمه بوحشية وهو يصيح: إذ - إذ - إذ - إذ - إذ...، وذراعاه ممدودتان وجسمه يرتعد كما لو أن تياراً كهربائياً قياسه مئتان وعشرون فولتاً يمر بجسمه. وتنتهى الحركة بانفجار هوائى غاضب. ظلام كامل. استراحة.

* المنظر السادس:

أربعة صناديق كبيرة، مفتوحة من الأمام، موضوعة إلى جوار بعضها البعض. فى كل منها ممثل، يبقى بلا حراك لمدة أربع ثوان. إظلام لمدة ثلاث ثوان. يعود النور. الممثلون فى وضع جديد. يقوم الأربعة بخمسة عشر تغييراً فى الحركات. وكثيراً ما ينضمون بعضهم إلى بعض خارج أو داخل أو أعلى الصناديق. ثم يحل محلهم آخرون أثناء الظلام. يستمر هذا حتى يظهر كل الفريق على المسرح.

* المنظر السابع:

فريقان من الممثلين، مكونان من ستة أفراد لكل، يقفان متواجهين. ممثل يقوم بحركة يوجهها إلى زميل له فى الفريق الآخر، فيكررها هذا ويرتجل حركة أخرى على أساس من الحركة الأولى ويوجهها إلى ممثل ثالث فى الفريق الأول.

تزداد الحركات قوة ووحشية، وترتجل أصوات وحركات مصاحبة، حتى يعول الممثلون ويقفزون كل فى وجه الآخر. حين يقع زوج من الممثلين على حركة وصوت يصلحان لختام المنظر، ينضم إليهما الباقون ويتحركون حركات موحية، تنفتح وتنغلق. ظلام.

* المنظر الثامن:

ضوء خافت ينتشر على الفرقة كلها، وهى فى وضع «سيللويت»، تتحرك فى حالة من الفوضى والذهول، بعضها واقف منكس الرأس، والبعض جالس، يهبش فى جسده، وبعض ثالث يتلوى على الأرض من الألم. تسمع صيحة. ويقع جسم على أرض المسرح، وتقع فوقه أجسام. الكل يزحف فوق وتحت زملائه. تحدث هجمات عنيفة، وتطير أجسام من فوق المسرح لتقع بين المتفرجين. الممثلون يشهقون طلباً للهواء، ويزعقون، وينوحون، ويحركون الشفاه فى أصوات قصيرة متقطعة نوبات هستيرية عنيفة لا يمكن السيطرة عليها. حركات عصبية من الوجوه، ورعدة تمر بالأجسام، إذ يدب الممثلون ويزحف بعضهم ويتلوى الآخر عبر الممرات، بينما اللعاب يسيل من أفواههم. يمسكون بأذرع المقاعد وهم سائرون وينكفئون على أقدام الناس وهم جلوس فى مقاعدهم. بعضهم يخرج من القاعة وهو يصيح، ويدوس غيره بالأقدام، ثم يموت فى الـ foyer هزات الموت وآلامه فى كل مكان، بعد نصف ساعة من بدء المنظر يكون الممثلون جميعاً قد ماتوا. فى صمت يقوم ستة من الممثلين ويمدون الأطراف الملتوية والصدور والأجسام، يبدأون أولاً بوضع أحذية الموتى على المسرح فى صف، ثم يتبعونها بالجثث. توضع الجثث العشرة الأولى رأس وقدم فى مقابل قدم ورأس فى صف أنيق. ويوضع فوقها الباقى فى صفوف أصغر وأصغر حتى يتكون هرم من الجثث. ثم يتراجع حملة الجثث قليلاً ويكونون نصف دائرة، وينظرون إلى الجثث فى وقار. ينتشر الظلام فى بطء.

* المنظر التاسع:

فى الظلام يرتفع صوت نغمة عالية من نغمات الساكسوفون. يسلط ضوء علوى على العازف، الذى يطيل النغمة إلى أقصى ما يستطيع. يدخل آخرون ومعهم طبلة وبيانو وقيثارة ذات صوت قرار، وآلات أخرى صغيرة، وتبدأ حلقة «جاز حر». فترات طويلة من العزف، بينما يدخل باقى أفراد الفرقة ليأخذوا أحذيتهم أو ليشاركوا فى العزف. بعض المتفرجين يشتركون فى الرقص أو العزف. يستمر الحفل حتى يضاء نور القاعة بعد أن يغادرها آخر المتفرجين.

هذا هو كل ما يقدمه العرض المسرحى المسمى: «مسرحيات أسرار وأعمال أخرى قصيرة». وسنتبين عند تحليله - حالاً - أنه يحوى كل العناصر التى يقوم عليها فن فرقة

المسرح الحى.

أما الآن فنتحدث عن نشأة فكرة العرض، وما تطور – ويتطور – إليه، فى كل مكان يقدم فيه. نبتت فكرته بما يشبه الصدفة، حين طلب إلى الفرقة أن تقدم عرضاً ترفيهياً لمدة ليلة فى مقابل استخدام قاعة التدريب التابعة للمركز الأمريكى للطلبة والفنانين فى باريس مجاناً.

ارتجل «هنرى هاوارد»، أحد أعضاء الفريق الأصلى الذى مثل مسرحية السفينة، التى قدمتها الفرقة فى أيامها الأخيرة فى نيويورك المنظر الأول فى العرض. ثم أضيفت إليه فيما بعد أغنية الدولار، حين تقدم الشاعر الشاب «جون هاريمان» وقرأ على الفرقة قصيدته المسماة: «دولار واحد». أما الأغنية الهندية وتغنيها «نونا هاوارد»، فقد اعتادت الفنانة، أن تقدمها بين الحين والحين للفرقة على سبيل الترفيه عن أعضائها. ومنظر «عصى البخور» تخلقت فكرته حين دخل مصمم الإضاءة فى الفرقة ذات مرة، وهو يحمل عصا بخور مشتعلة، أثناء حالة إظلام تام تمهيداً للتدريب على الإضاءة. ومنظر الزفير يرجع إلى تمرين من تمرينات اليوجا يقوم بهما بعض الممثلين فى أوقات فراغهم. ومنظر التابلو الحى الذى يستخدم الصناديق خطرت فكرته لجوليان بيك حين وقع نظره على صناديق قديمة مهملة خلف المسرح فى المركز الأمريكى فى باريس.

أما منظر الصوت والحركة «السابع» فهو واحد من التدريبات التى ابتكرها «جوتشيكين»، أحد أفراد الفرقة السابقين – واستخدمه فى فرقته المسرحية المعروفة باسم «المسرح[1] المفتوح»، وذلك فى نيويورك. وتصادف أن كانت إحدى عضوات فرقة المسرح المفتوح، واسمها «لى ورملى» موجوده بباريس فلقنت الفرقة أصول هذا التدريب. ومشهد الموت الجماعى (الثامن) الذى يعتبره المتفرجون والنقاد تجسيداً لهيروشيما وأوشفيتز «معكسر الموت النازى» كان أولاً يجرى بمصاحبة قصيدة كتبتها عفو الساعة جوديث مالينا مستخدمة بعض عبارات «انتونين أرتو»[2]، ثم كتب جوليان بيك وهو فى السجن فى أمريكا إلى الفرقة فى بلجيكا يقترح أن يقوم المنظر على أساس من مقال ارتو المعروف باسم: «المسرح والطاعون»[3]. أما منظر «الجاز الحر» (التاسع) فقد أضيف إلى العرض فى امستردام، بينما كان المنظر فى باريس يقدم مع موسيقى أرغن حزينة، تصاحب عملية تكديس الجثث فلما انضم إلى الفرقة فى هولندا عازف الساكسوفون «بين كويترز»، تحول الأرغن إلى ساكسوفون. وقد كان لمنظر الطاعون (الثامن) أثر عنيف على المتفرجين فى كل مكان قدم فيه. كان الناس يغادرون مقاعدهم قلقين، أو يضحكون، أو يبكون، أو يصيحون، أو يلمسون أجساد الممثلين أو يجذبونها أو يدفعونها وفى بعض الأحيان كانوا يضربونها. وكان غيرهم «يموتون» مع الممثلين وتنقل أجسادهم إلى هرم الموتى. وفى بروكسل اشترك فى المنظر خمسون من المتفرجين.

(١) أحد المسارح التجريبية الأمريكية، التى تعتمد على ضم الممثل والمؤلف والمخرج فى فريق واحد وتستند إلى الارتجال.
(٢، ٣) سنقدم انتونين أرتو ومذهبه الهام فى المسرح فى الصفحات التالية.

وفى تريستا، منع العرض بعد حفلة واحدة، تضمنت ظهور أحد الممثلين عارياً لمدة ثلاث ثوانى فى مشهد الصناديق، كما حدث فيها أن رفض الجمهور مغادرة المسرح بأمر من البوليس أثناء تمثيل منظر الطاعون. ومنع العرض كذلك فى فينا بعد الحفلة الأولى، حين انضم عشرون ممثلاً من الطلبة إلى مشهد الطاعون، فتدخلت ادارة المطافئ وأسدلت الستار بالقوة. وفى روما قامت مشاجرة تبودلت فيها اللكمات وحدثت فوضى عامة أثناء المنظر. وفى البندقية تدخل البوليس ليفض عراكاً قام بين أنصار العرض وخصومه من بين المتفرجين.

وقد قلت قبل قليل أن هذا العرض يمثل تمثيلاً طيباً فن فرقة المسرح الحى، فالآن أفصل هذا القول. تعتمد الفرقة إلى حد كبير على آراء الشاعر والمخرج والممثل ومتصوف المسرح المجنون الفرنسى انتونين أرتو، الذى كتب سلسلة مقالات هامة ضمنها آراءه فى المسرح الفرنسى والعالمى المعاصر، ورفض فيها فكرة المسرح الغربى رفضاً باتاً، ودعا إلى مذهب مسرحى جديد، يقوم على ما تخلف فى نفسه من أثر لدى مشاهدته للمسرح الشرقى، وخاصة مسرح جزيرة بالى[1].

وقد نشرت هذه المقالات عام ١٩٣٨ فى كتاب بعنوان «المسرح وقرينة» أو: «المسرح وما يربو إليه». وفيها يدعو أرتو إلى مسرح ينبذ النص المكتوب، ويعتمد على لغة خاصة به، هى لغة العرض المسرحى ذاته، من حركة وموسيقى ورقص، وملابس وكل ما يملأ فراغ المسرح. «فلندع هذا الفراغ يتكلم. فلنغذه ونؤثثه». أما المسرح الذى يعتمد على قصة وشخصيات وحوار فيحتقره أرتو أشد الاحتقار ويسميه مسرح اللفظيين والبقالين والمجانين وأعداء الشعر، ويرى أنه ينتمى إلى الكتب وأنه لهذا شئ ميت أو غير قادر على الحياة، وأنه مسئول عن أن المسرح قد تحول إلى فرع صغير قليل الشأن من فروع الأدب. وتقوم نظرية أرتو على أن المسرح نوع من الخبال المعدى يصيب الناس المشتركين فى العرض المسرحى، كما أنه جدير بأن يصيب الجمهور أيضاً، الذى يسعى أرتو إلى أن يجعله مشاركاً فعالاً – فى العرض، بحيث يصبح الممثلون والمتفرجون شركاء فى العرض فى نفس المستوى.

ولا ينفى أرتو الكلمة من المسرح، وإنما هو أكثر اهتماماً بأثرها الترتيلى والسحرى كأصوات منه بمعناها المجرد. وهو يرى أن معانى الكلمات ومدلولاتها الثابتة المنفصلة عن جو العرض المسرحى قد اغتالت السحر والشعر فى المسرح، وهونت من العرض المسرحى وعناصره الفنية الأخرى، وجعلت منها مجرد «أمور حرفية» بينما هى فى الواقع جوهر المسرح.

والمسرح عند ارتو ليس شيئاً ثابتاً ظاهراً للعيان، وإنما هو شىء كامن كذهب الكيماوى فى العصور الوسطى، لا ينطلق، حتى تتعامل عليه قوى أخرى. من أجل هذا هو يحتقر النص – لأنه شئ ثابت ونهائى، بينما المسرح فى رأيه شئ يحدث فور الساعة، يحدث لتوه وبحضور

(١) إحدى جزر اندونيسيا، وتقع إلى الشرق من جاوة.

الفنانين والمتفرجين، ولا يمكن أن يحدث سابقاً على هذا الحضور - لا يمكن أن يحدث فى ذهن فرد - مهما علا شأنه - ولا على أوراق جمعها وسودها..! المسرح هو إحدى جلسات السحر، أو تحضير الأرواح ولا يمكن لأحد أن يتصور - فضلاً عن أن يقرر - ماذا يمكن أن يحدث مسبقاً فى إحدى هذه الجلسات. لهذا يتخيل أرتو فناً مسرحياً يتخلق على المسرح، ولا يخلق خارجه - يتخلق من الدفع والجذب بين عناصر العرض المسرحى المختلفة، وتنشأ فيه الحركة والشكل تلقائياً، بحيث لا تنتفى وحسب إمكانية التصور المسبق لهذه الحركة، بل تصبح كل حركة أصيلة، لا تتكرر فيما بعد. والمسرح لهذا كله يصبح مسرح حضور - حضور الفنانين والمتفرجين، يصبح مسرح حركة، بمعنى أنه يصبح فناً متحركاً قادراً على التحريك - على التغيير - يصبح وسيلة هامة لدينا من وسائل تغيير العالم. ومكافحة اللامبالاة البليدة التى تغشى الناس - فى أوروبا خاصة.

وأحد عناصر هذا المسرح الهامة - عند ارتو - هو القسوة التى يدعو إليها الشاعر بشدة ولكنها ليست قسوة سفك الدماء، وتقطيع الأوصال، أنها قسوة الحقيقة التى يضعنا المسرح الجديد بإزائها وجهاً لوجه. هذا المسرح يقول لنا: لستم أحراراً. ليس بعد. إن السماء يمكن أن تنقض فوق رءوسكم فى أية لحظة. وهذا هو ما خلق المسرح كى يعلمنا ومن هنا قسوته. ومن هنا أيضاً طريق الخلاص. إن مسرح أرتو يسعى إلى علاجنا عن طريق وصلنا بما نتطلع إليه من صحة نفسية وروحية فكأنه إحدى حفلات الزار[1]، يشارك فيه المريض بالأداء والاندماج بغيره، ثم يقوم من بعد فإذا هو معافى.

من أجل هذا ينبغى أن يكون المتفرج فى حضن المسرح وأن تحيط به الأحداث المسرحية إحاطة تامة، وذلك عوضاً عن الصورة التى استحدثتها الرينيسانس، حين جعلت العرض المسرحى يجرى على مبعدة، منفصلاً انفصالاً واضحاً عن المتفرجين. وفوق هذا ينبغى أن يكون العرض المسرحى شاملاً total وموجهاً للجسم البشرى كله بكل ما فيه من خلايا ودقائق، وذلك عن طريق تجنيد شامل للأشياء والحركات والرموز بروح جديدة، لا تخاطب العقل قدر ما تخاطب الجنس كله.

فى هذا النوع من العرض، يصبح المسرح وظيفة بدنية، مثل حركة الدم فى العروق أو مروق صور الأحلام فى المخ.. وفيه أيضاً يختفى التناقض بين المؤلف والمخرج، وينشأ منهما خلق جديد يكون مسئولاً عن العرض المسرحى كله، بما فيه من حرفة وقصة. وفيه يصبح للكلمات الأهمية ذاتها التى تتخذها فى الأحلام والرؤى. وفيه تختفى المنصة والصالة، ويصبح المسرح عرضاً يقوم فى أى مكان.. فى مخزن - فى حاصل - فى جراج.

(١) لا يذكر أرتو الزار طبعاً، ولكنه يشير إلى الوسائل البدائية التى لا مفر من أن يعتمد عليها مسرحه للتأثير على أجسام فنانيه ومتفرجيه، وهى وسائل يقرها، على أمل أن يستطيع الرقى بها فيما بعد، عن مستوى هذه الصيحات والتأوهات والأشباح والمفاجآت المسرحية المتنوعة والأمتعة والملابس الوحشية. والتراتيل السحرية... الخ

على ضوء هذه المبادئ، ننظر إلى «مسرحيات الأسرار وأعمال أخرى قصيرة».

سنجد فيها العنف المفضى إلى الحقيقة الكبرى - حقيقة أن الإنسان يعيش فى عالم تكتنفه أخطار جسيمة، وذلك فى مشهد الطاعون، الذى أوصى جوليان بيك بأن يصمم على أساس من مقال أرتو المشهور: المسرح والطاعون[1]. فعن طريق تجسيد العنف الذى يقع على الأجساد نبه العرض إلى مآسى هيروشيما ومعسكر الموت الالمانى، وحفز متفرجيه - الغاضب منهم والراضى - إلى الوعى بالعنف الذى يوجد فى واقع الحياة، وإلى ضرورة مقاومته. وإن كان العرض قد أضاف إلى الوعى بالعنف، خطاً سياسياً واضحاً، هو من صميم المذهب الفنى لفرقة المسرح الحى، التى تقرن الفن بالسياسة دائماً، وهذا هو السر فى محاربتها فى أمريكا، وحتى فى انجلترا! كذلك سار العرض على نهج أرتو فى الاهتمام بمكونات العرض المسرحى: والتقليل من شأن النص. فإن العرض لا نص له، والكلمات المستخدمة فيه - ربما باستثناء الأغنية فى المنظر الثانى تستعمل كأصوات موحية، وليس كمعانى مطلقة.

أما الاهتمام الأصلى فبالحركة، وبالضوء، وبالإيقاع بين الحركة والسكون، والنور والظلام. وهناك أيضاً الاعتماد على التلقائية فوق الخشبة: وما تجر إليه من ارتجال للأشكال والحركات. وهناك مخاطبة الجسم البشرى كله، من حس وعقل، عن طريق الهزات والذبذبات، والأصوات العنيفة العالية: أو المفاجئة، والحركات الهستيرية «أو ما سميته أنا حركات الزار» ويتمثل هذا كله فى عنف منظر الطاعون الذى يوتر الأعصاب توتيراً قاسياً، ثم يليه انطلاق واضح فى منظر الجاز الحر - ونلاحظ هنا أيضاً المفارقة بين التأزم والانفراج فى المشهدين المتتاليين.. وهناك ما يتيحه العرض من اشتراك مباشر للجمهور فى العرض سواء فى التمثيل الصامت أو فى العنف، أو الاحتفال الصاخب أثناء الجاز.

ثم تابع العرض أيضاً ما دعا إليه أرتو من ضرورة أن يكون العرض المسرحى شاملاً لفنون العرض جميعاً، دون اقتصار على أحدها، وخاصة الكلمة، فنحن نجد فى العرض الحالى الموسيقى والأغنية والنور والظلام والحركة الدافقة، التلقائية منها والمهندسة. ولكننا إلى جوار هذا كله - نجد المساهمة التى ساهم بها فريق المسرح الحى فى توضيح وتوسيع نظرية أرتو.

فكما تقدمت الإشارة: أعطى العرض معنى سياسياً للعنف، واستخدم لهذا شكل الطقوس وحفلات الزار تارة، وشكل المظاهرة السياسية تارة أخرى «المنظر الرابع» وشكل الهجاء تارة ثالثة «هجاء الروح العسكرية فى المنظر الأول».

كذلك ربط العرض بين الحياة والمسرح عن طريق الإدخال الحر لأشياء حدثت أو وجدت فى الواقع إلى صميم العرض المسرحى: مثل صناديق المنظر الرابع، وقصيدة الدولار الواحد،

(١) فى هذا المقال يذهب ارتو إلى أن الطاعون مرض من نوع خاص، ينتاب الجسم دون أن يحدث فيه أثراً فيزيقياً ملموساً، وإنما هو يجلب على الناس نوعاً من الخيال الحسى والنفسى. ما أجدر المسرح الحق أن يحدثه فى المتفرج والفنان معاً.

وحركات اليوجا، وتدريب المسرح المفتوح.

وقد قلت من قبل أن المناظر، رغم أنه لا قصة محددة وراءها، تحكى شيئاً مطرد النمو، والآن أفضل فأقول: أن هذا الشئ الذى لا يزال ينمو هو إحساسنا بأننا نعيش فى عالم هو بالإمكانية جميل وأخاذ، ولكن شروراً واضحة تحيط به من كل مكان، وأن علينا - لكى نكسب لأنفسنا هذا العالم - أن نغضب ونحتج. أن نكافح هذه الشرور - قتل روح البشر فى التدريب العسكرى - اغتيال الشعوب فى الحروب وبأسلحة الإبادة الشاملة، وفى معسكرات الموت.

يقابل هذا المعنى العام الذى نستخلصه ولا يقال لنا أبداً، شكل لا يفتأ ينمو هو الآخر من بدايات متقطعة وصراع بين العنف الأسود والجمال حتى يصل إلى ذروة منظر الجاز الحر.

فهذا إذن عرض مسرحى كامل، حلت فيه لغة العرض محل الكلمة المكتوبة وأصبح - بهذا، وفى رأى ارتو والكثيرين من مؤيديه[1]، وفى رأى عشرات المئات الذين شاهدوا العرض ومئات الألوف الذين تابعوه حين أذيع من التليفزيون الدنمركى - جوهر المسرح الجديد الذى ينبغى علينا جميعاً أن نتجه إليه.

❋❋❋

قابلت أيضاً أثناء زيارتى لمدينة لندن فى مايو ١٩٦٨، فنانين معروفين فى الأوساط المسرحية التى تؤمن بفن الارتجال، وتدعو إليه. وأول هذين الفنانين هو الأمريكى «جيم هينز»، أحد اثنين يديران تجربة فنية مرموقة فى لندن باسم: «معمل الفنون». ويقع معمل الفنون هذا فى «درورى لين»، وكان سابقاً مخزناً للبضائع. حول إلى ما يشبه قصر الثقافة عندنا، ولكنه قصر مخصص للجهود التجريبية فى حقول الفنون جميعاً: موسيقى - رقص - فكر - محاضرات - سينما «عرضاً وانتاجاً» ومسرح وكتاب.

والذى يهمنا هنا بالطبع، هو الفريق التمثيلى التابع للمعمل الذى يرأسه جيم هينز. قال لى هينز أن فرقته تؤمن بالارتجال والالتحام مع المتفرج والناس والبيئة. وقال أنه ينظر إلى عمله فى المسرح على أنه تجربة علمية فى المحل الأول، الهدف منها ليس مجرد إنتاج أعمال مسرحية، ولكنه تحقيق الاتصال بين الناس، بعد أن قطعت الأنظمة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية هذا الاتصال.

لذلك يعطى هينز أهمية كبرى لاتصال فنانيه بالجمهور، ليس فى قاعة العرض وحسب، بل وفى البيوت أيضاً. فكثيراً ما يدعو المتفرجين إلى استضافة الممثلين فى بيوتهم ليتعرف

(١) من بين مؤيدى انتونين أرتو: الفنان البريطانى المرموق: «بيتر بروك»، الذى دعا إلى تبنى نظرية مسرح القسوة فى انجلترا، وسمى المسرح الناجم عنها: مسرح أطراف الأعصاب، لأن هذا المسرح يوجه نفسه للجهاز العصبى فى الجسم كله.=

الفريقان على بعضهم البعض. فهذا هو جوهر الفن المسرحى عنده - أن يصل ما ينقطع. أن يعرف الناس بالناس. وأن يعرفهم جميعاً بالحياة. وقد حكى لى هينز فى هذا الصدد قصة طريفة. ففى الأيام الأولى لافتتاح معمله، جاءت سيدة عجوز تسأل عما يجرى فى حيها، فلما عرفت أن فرقة مسرحية توشك أن تبدأ عملها فى الجيرة فرحت وتهللت.

وتصادف أن تقدم للفرقة مؤلف ناشئ بمسرحية من فصل واحد عن ممثلة عجوز تروى قصة حياتها. فرغبت السيدة فى أن تمثل الدور. وفعلاً كان المتفرجون يتجمعون فى المعمل، ثم ينتقلون إلى شقة السيدة، حيث يتحلقون حول الشاى، ثم تقدم المسرحية من بعد. وقد كان لاشتراك السيدة فى التمثيل أثر على النص المقدم، إذ أنها اقترحت على المؤلف عدة تعديلات أخذ بها..

وهكذا تحقق لهينز ما أراد من جعل الفن المسرحى أكبر من قاعة العرض، ومن ربط هذا الفن بواقع الحياة بحيث يصبح الإيهام ملغياً أو لا ضرورة له فى الواقع وبحيث يدخل المتفرج من أبواب المسرح إلى أبواب الحياة وبالعكس، فلا يجد غضاضة، ولا يبذل جهداً.

ويربط هينز بين ما يدور فى مسرح الارتجال من تجارب، وما يقدم فى الفنون الأخرى من تجارب مماثلة، وخاصة فى الموسيقى، حيث قام الشباب الغاضب الذين يمثلهم الخنافس، وغيرهم بتجديد شباب الموسيقى والأغنية، وربطها بجموع الناس مرة أخرى، بعد أن كان التقليديون والمحترمون قد نجحوا فى احتوائها داخل حفلات متحجرة أو فى اسطوانات.

وهو يرى - طبعاً -، وإن كان لم يصرح لى، بأن ما يقيمه الخنافس من حفلات موسيقية

= وقد وصف بيتر بروك برنامجه لخلق مسرح جديد فى انجلترا، يستوحى نظريات أرتو، وزميله السابق عليه: «ألفريد جارى» (١٨٧٣ - ١٩٠٧) (ويطلق على أرتو لقب: نبى هذا.. المسرح، أما جارى فهو باذر البذور الأولى فيه) بالعبارات التالية: «سنستخدم أجزاء من ملحمة جارى المعروفة باسم: «أبو» كمنطلق للارتجال.. كما سنقدم أرتو فى الجزء الوحيد من أعماله المجموعة الذى يقع فى شكل ديالوج (وقد قدم هذا الجزء فيما بعد باسم: الذى ينبثق مندفعاً).

«ثم ننتقل بمسرح القسوة بعد هذا إلى يومنا الحاضر، إما بنصوص مكتوبة.. أو بتقديم فقرات من تجارب التدريبات ومن بعض التمرينات المسرحية، أو بموضوعات تعاود الاتصال بين المسرح والفيلم، وبين المسرح والصوت، وفى كل من هذه الحالات نسعى إلى التكثيف، والوصل المباشر، وعمق التعبير.» وبهذه الروح سنقدم أكبر الأعمال التجريبية على الإطلاق: هاملت».

«وقد يسأل البعض: لماذا نعرض هذه التجارب على الجمهور؟ لأنه لا يمكن لتجربة مسرحية أن تتم دون هذا العنصر الثالث.. إننا نحتاج إلى أن نتعرف إلى استجاباته ونتبين إلى أى مدى نثير أفكاره. إن مسرحنا يفصص ويهدم كلا من القصة والبناء، والشخصيات الكاملة الاستدارة، والتكنيك، والتمبو والمشاهد الكبرى، والذروة، إيماناً منا بأن اضطراب وتعقد حياتنا الحاضرة تجعل كل هذه الأشياء المقبولة حالياً موضع تساؤل».

وقد قدم بيتر بروك هاملت بهذه الروح نفسها، كما قدم مسرحية عن حرب فيتنام اسمها «U.S.» وقدم مارا صاد، فأثارت كلها ضجة كبرى.

يحتشد فيها مئات الألوف، إما شهوداً، أو متظاهرين خارج المسرح، وما ينشره الخنافس وغيرهم من تقاليد جديدة كاللحى والشعر الطويل واللباس المهمل.. الخ. كل هذا ليس إلا تمثيلاً واضحاً لفكرة المسرح الجديد، المسرح الذى يحتوى الحياة كلها، بحيث يصبح العرض المسرحى ذاته جزءاً صغيراً من هذا المسرح الكبير.

وقد وصف لى هينز مشروعاً يتأمله لكسر الحواجز التى تقوم حالياً بين جهود الشباب فى المسرح والموسيقى وبين التقليديين والمحترمين الذين يرون فى تلك الجهود شذوذاً وعبثاً مآلهما الاندثار. قال أنه ينوى أن يستأجر قاعة عرض تجمع بين الموسيقى الشعبية والتمثيل الشعبى بحيث يدور العرض فى وسط القاعة، الموسيقيون والممثلون فى وسط الدائرة ومن حولهم المتفرجون «وهم طبعاً متفرجون مشاركون، قادرون فى أية لحظة على التحول إلى العزف والتمثيل، حين ترتفع درجة حرارة العرض، كما يحدث دائماً فى عروض الارتجال».

وخارج هذه الدائرة الحية الحارة، تقوم دائرة أخرى أوسع توضع فيها المقاعد ليجلس فيها ذلك النوع «المحترم» من المتفرجين الذين قد يشوقهم الفرجة على من يسمونهم مجانين، بشرط أن تكون هذه الفرجة بمنأى عن أى التحام مباشر أو غير مباشر بالعرض.

ولعل هينز يرى فى هذا فرصة أخرى للتعريف بجوهر العروض الفنية المختلفة، إلى جانب ما قد يتيحه من كسب مادى، تشتد حاجة التجارب الفنية إليه. إذ أن معمله غير معان من أحد بل أن الجهات الفنية والإدارية والرسمية لتنظر إليه فى قلق، وتلاحقه أحياناً، مثلما حدث وأنا أزور الفنان، فقد اتصلت به مساعدته فى المعمل وقالت إن البوليس يطوف بالمكان ومعه الكلاب البوليسية وإن تهمة تدخين الحشيش ربما توجه إلى رواد المعمل وأعضائه. كذلك قال لى هينز أنه يلاقى شيئاً من سوء المعاملة من السلطات الأمريكية، وأن جواز سفره ربما سحب منه. وسألته: هل لحركته طابع سياسى؟. فقال إن لها مضموناً اجتماعياً وإنها - كمثيلاتها من حركات التجريب التى يقوم بها الشباب - تقف إلى جانب اليسار بصفة عامة، وإلى جانب السلام، وإلى جانب الصداقة بين الشعوب، وتشجب كل ما يفصل بين الناس، من تحيزات طبقية وعنصرية واقتصادية وعقائدية.. الخ

وقد بدا لى الرجل صادقاً وبسيطاً، وجديراً بالحب. منعنى من أن أسميه: مستر هينز، وقال أن اسمه جيم. وعرفت أنه يسكن فى مكان صغير فى خلفية المعمل، فيه سريره وكتبه. وقال أنه لا يطلب من الحياة شيئاً كثيراً، وتكفيه رسالته فى الوصل بين الناس.

✲✲✲

قابلت أيضاً من فنانى الارتجال الشاب الانجليزى: «كيث جونستون»، وهو صاحب فرقة مسرحية تعرف باسم «مصنع المسرح». وقد وضعنى جونستون فى صميم نظرته للمسرح حين

قال لى: أنه يعتقد أن المسرح الشعبى الوحيد الموجود فى انجلترا الآن هو حلقة المصارعة.

ولم يفسر ما يقصده تماماً، وإن كان من غير العسير أن نفسره نحن. فإن المصارعة، وخاصة الحرة، هى عرض فنى مرتجل، على منصة أمام جمهور مهتاج بالإمكانية، مستعد للمشاركة فى العرض بالاستحسان والاستهجان، قادر على تسيير دفة هذا العرض ونصرة أحد الطرفين المتصارعين على الطرف الآخر. ويبدأ هذا الحفل المسرحى، ولا أحد يدرك تماماً ماذا ستكون النتيجة، بل أن أحداً من المتصارعين لا يعرف تفاصيل «دوره»، وإنما عليه أن يتصرف عفو الخاطر، أن يخايل ويتخيل، ويراوغ، ويرد مباشرة ويتجاهل.. الخ.. حتى يكسب.

وقال جونستون أيضاً إن ركيزة من ركائز نظرته المسرحية تقوم على تأكيد أن الناس ممثلون بالطبيعة، وأن ما يمنعهم من ممارسة التمثيل التلقائى هو أنهم قد دربوا على كبت تلقائيتهم وعواطفهم، مما يقيم الحواجز بين الناس بدلاً من أن يؤكد وسائل الاتصال. وقال إن حضارتنا الحديثة تكبت الاتصال بدلاً من أن تنميه. وضرب لى مثلاً لهذا، بالمنظر المتخيل التالى: شاب يدخل محلاً لبيع الصحف فيقول: صباح الخير، اعطنى صحيفة الجارديان، ثم يخرج الثمن ويتناول الصحيفة ويمضى.

هذا الشاب مكبوت العواطف. ولو لم يكن كذلك لجرى المشهد على النحو التالى:

الشاب: صباح الخير.
البائع: صباح الخير. يوم ممطر آخر!
الشاب: نعم. ولكن المطر يفيد الحديقة.
البائع: صحيح. ألك حديقة اذن؟ لم أكن أدرى.
الشاب: أوه - حديقة صغيرة. أرجو أن يفيد الورد فيها من هذا المطر.. لدى ورد بديع.
البائع: أنا أيضاً أحب الورد. لى فى زراعته تجارب طويلة.
الشاب: صحيح؟ إذن لماذا لا تزورنى وترى جهودى المتواضعة.
البائع: فكرة طيبة. ربما أفدتك بشىء.
الشاب: أنا متأكد أنك ستفيدنى. نتقابل إذن ظهر غد غداً الأربعاء. وأنت خال من العمل على ما أعتقد؟
البائع: تماماً - إلى اللقاء إذن غداً.
الشاب: إلى اللقاء.

لقد استجاب الشاب فوراً حين أسقط البائع أحد الحواجز بينهما وتحدث عن الجو، فأسقط هو الآخر حاجزاً من عنده وذكر المطر والحديقة ثم تتابع إسقاط الحواجز بين الطرفين حتى انتهت عملية الشراء الجافة إلى دعوة اجتماعية للشاى مثلاً، ولزيارة الحديقة وتبادل الخبرات وإقامة صداقة.

وذكر لى جونستون أنه كانت له تجارب معينة مع المسرح التقليدى، أدت إلى كفره بهذا

المسرح، ومن ثم اتجه إلى نوع من المسرح أكثر موعدة وأكبر انطلاقاً. وقد بدأ بإقامة عروض مرتجلة للأطفال ما لبثت أن نجحت، وعلى أثرها تقدم إلى السلطات «الرقابة» فى انجلترا بطلب إعفائه من الرقابة على هذه العروض لأنه لا قصص لها ولا أحد يمكن أن يحدد ما يمكن أن يحدث فيها. وقد أجيب جونستون إلى طلبه، مما شكل سابقة فريدة فى تاريخ المسرح البريطانى - فيما أعلم.

ويعمل الفنان الآن على تدريب فريق من طلبة الأكاديمية الملكية لفنون الدراما فى لندن على فن الارتجال: وهو ينتظر بفارغ الصبر اليوم الذى يتخرجون فيه، ليكونوا أول فريق مدرب منذ البداية على فن الارتجال ويومها يتوقع جونستون أن تحدث أحداث هامة فى المسرح البريطانى. وقد لخص لى جونستون مذهبه فى المسرح بقوله: أنه ضد الأصالة المفتعلة «الجرى المحموم وراء الجدة وبأى ثمن»، كما أنه ضد القواعد الثابتة، وأنه لا يشجع النكات فى عروضه، ما أمكنه ذلك، وأنه: ربما على عكس كثيرين من فنانى الارتجال - قطعاً على عكس فرقتى المسرح الحى ومعمل الفنون - يعتمد فى عروضه على الديالوج.

ثم أضاف أنه يرى فى المسرح المرتجل وسيلة حية وناجعة من وسائل الهجاء الاجتماعى، وأنها فى حالته بالذات وسيلة هامة، لأنه ساخط على كل ما يجرى حوله: ليس فى المسرح وحسب، بل وفى خارج المسرح أيضاً. وقد قال فى هذا الصدد أنه يود لو أعاد الأشياء السخيفةالتى لقنوه إياها فى المدارس، إلى أصحابها ! قال فى المدارس، لأنه لم يذهب إلى الجامعة: وهو يرى فى هذا ميزة غير قليلة !

✲✲✲

وكان من بين من قابلتهم من الفنانين مخرج من شيلى، لم أتعرف على اسمه لسوء الحظ. وكنا فى زيارة مشتركة لإحدى مدارس الدراما فى لندن، فجاء ذكر الارتجال وفرقه المختلفة: وهنا قال لى الزميل الشيلى إن فى بلاده فرقة للمسرح المرتجل، وإنها محبوبة جداً من الجمهور، وإنها تستخدم فنها فى النقد الاجتماعى اللاذع، مما يدعو الحكومة إلى مطاردتها وذلك بحرمانها من دور العرض. وترد الفرقة على ذلك بأن تقدم أعمالها على مسارح الفرق الأخرى، كلما سنحت لها الفرصة.. وسألته من أين تحصل الفرقة على موضوعاتها، فقال أنها تلجأ إلى التاريخ، القديم والوسيط والحديث.

وأضاف إن الجمهور يشترك فى عروض الفرقة بالتعليق والتوجيه، وأحياناً باعتلاء الخشبة والمشاركة الفعلية فى العرض. وذكر لى أنه حدث ذات مرة، أن قفز رجل وامرأة إلى خشبة المسرح ودخلا فى عراك فكرى مع الممثلين.

وأضاف إن العرض يصيبه التغيير بين ليلة وأخرى نتيجة لاختلاف استجابة الجمهور، وتغيير تشكيله. وإن اتجاه الفرقة هو اتجاه سياسى، مما يدعونا إلى تصنيفها على أنها

من نوع المسرح الهجائى، من اللون المرتجل.

✲✲✲

قلت قبلاً أننى أطالب بعودة مسرح الارتجال، وأرى فيه مغنماً كبيراً للمسرح المصرى بفنانيه المختلفين، ما بين ممثلين، ومخرجين ومؤلفين. فهل معنى هذه المطالبة أن نستغنى عن المسرح الذى يقوم على النص المكتوب؟ الجواب لا بالطبع. أن لكل حياة مسرحية صاحية ثلاث قنوات توجه منها نشاطها.

فثم نشاط يقوم على عرض الكلاسيكيات العالمية والمحلية. ونشاط آخر يقوم على عرض مسرحيات الجمهور العريض ما بين ميلودرامات وهزليات وفكاهات متوسطة القيمة. وهناك نشاط التجريب، وفى نطاق هذا النشاط الأخير أطالب بعودة مسرح الارتجال.

لقد سبق أن دعوت فى مقال نشرته صحيفة الجمهورية عام ١٩٦٥ إلى أن يوجه مسرح الجيب نشاطه التجريبى إلى البحث عن صيغة مصرية للمسرح. وقلت أن هذه الصيغة. لو أمكن إيجادها، فلن يتم هذا فى العواصم الكبرى وإنما فى الأقاليم والريف.

ويومها طالبت بأن تقوم فرقة فنية ما بالإقامة الطويلة فى جزء من ريف بلادنا تتوافر فيه سمات فنية وثقافية معينة (كأن يكون غنياً فى فولكلوره، ثرياً فى فنانين هواة يعيشون فى أرجائه)، وقدرت أن هذا وحده كفيل بأن يبصرنا بحقيقة المسرح الذى يرتاح إليه شعبنا ويستجيب له، وأوضحت أن هذا الشعب يميل إلى العروض المسرحية المتعددة الألوان، بين دراما وموسيقى وغناء ورقص، وأن بحثنا عن صيغة مسرحية تنتظم هذه الألوان جميعاً، كفيل بأن ينشئ لدينا مسرحاً أقرب إلى روح بلادنا، وأجدر أن يؤثر فيها، فوق ما يتأثر بها.

قلت هذا وأنا متأثر بعروض المسرح الشعبى التى أتيح لى حضورها فى اليابان عام ١٩٦٣، وكنت إذ ذاك أمثل الجمهورية العربية المتحدة فى مؤتمر للمسرح موضوعه: «الشرق والغرب فى المسرح». شاهدت إذ ذاك عروض «الكابوكى»، وأدركت كم هى قريبة من روح المسرح الشعبى الذى جذب شعبنا دائماً فى صور مختلفة، فى المسرح الغنائى الذى عمل من أجله «سلامة حجازى» «وسيد درويش» «وزكريا أحمد». وفى مسرحيات على الكسار ومسرحيات الريحانى الاستعراضية، ثم فى العروض الأولى التى قدمها «مسرح البالون»[١]، وجمع فيها بين أحداث التاريخ وقصص الأفراد والرقص والموسيقى والغناء والمفاجآت المسرحية الآلية. وأدركت فى الوقت ذاته لماذا أخذ بريشت يجتذب أنظار رواد المسرح عندنا فى خط متصاعد[٢]، فقد كان هذا الدرامى الكبير قد ربط نفسه بروح وفكرة المسرح الشامل التى

(١) كان الجمهور يستقبل القفص الكهربائى المتحرك من خلف القاعة إلى الخشبة بالزغاريد !
(٢) كما أوضح عرض السيدة الطيبة من سيتزوان فى شتاء ١٩٦٦.

يمثلها الكابوكى فى اليابان، كما نجدها فى اندونيسيا والهند والصين.

ثم حضرت من بعد مؤتمراً مسرحياً دولياً آخر فى الهند عام ١٩٦٦ وكان فى هذه المرة مخصصاً لموضوع المسرح الشامل، وهناك شاهدت نحواً من ستة عشر عرضاً مسرحياً تتراوح بين رقصات قبلية وأخرى تمثل الطقوس الهندية القديمة، وثالثة تحكى قصص أنبياء الديانات الهندية، كما شاهدت فرقة باليه من أندونيسيا تقدم باليه رامايانا[١]. فتخلف لدى من هذا كله، ومن تجربة مشاهدة عروض مسرح الـ «نو» اليابانى فى طوكيو ونيودلهى معاً شعور طاغ بأن المسرح الذى يقوم على الدراما وحدها هو فرع صغير انتزعوه من شجرة سامقة، هى شجرة فنون العرض، أو شجرة المسرح الشامل، وأننا إذ أردنا للمسرح أن يحيا حياة جديدة وأن يؤثر فى الناس حقاً، ويصدر عنهم فى الوقت ذاته، فلابد من عودة النظرة الكلية إلى العروض المسرحية، ولابد من التمسك بفكرة أن المسرح ليس فى الكلمة فقط، بل فى كل ما يؤدى فى مساحة معينة من حركات وأصوات وغناء وموسيقى... الخ.

وكانت الفنانة جوون ليتلوود تحضر مؤتمر نيودلهى، وهناك استمعت إليها تتحدث فى حماس أصحاب الرسالات، وعذوبة الذى يعيشون مع الرؤى، وتشرح فكرة المسرح الذى تؤمن به. المسرح هو الشارع. هو طقوس كل يوم. هو الاحتفالات التى تقام والمواكب التى تسير.

المسرح هو الحياة فى قاعة العرض وخارجها.

وعدت إلى مصر وقد تجمعت فى روحى كل الخيوط التى أدت إلى اهتمامى الحالى بالمسرح الشعبى، وبمسرح الارتجال من بعد - الاهتمام الذى بدأ بالتحسس الغامض للأرض فى مقال المساء عن التأليف الجماعى وانتهى لعالم الرحب المثير الذى فتحته أمامى عروض مسارح الشرق فى اليابان والهند. وقويت لدى رغبة فى دراسة ما قد يكون موجوداً فى بلادنا - لا يزال - من بقايا المسرح الشعبى. فمددت يدى إلى نصوص المسرح المرتجل التى جمعها زملاء أعزاء لنا فى الإدارة[٢] الثقافية، بمؤسسة المسرح، وأخذت فى دراستها.

ثم حدث أن سافرت إلى انجلترا فى مايو ١٩٦٨، لدراسة أساليب تدريس الدراما، فلفت نظرى وشاقنى وسرنى إلى أى حد تعتمد معاهد الدراما هناك على فنون الارتجال فى تدريب الفنان وإطلاق شخصيته من عقال الكبت اليومى الذى تأخذنا به الحضارة الحديثة وأساليبها.

شاهدت طالباً وطالبة فى مدرسة Arts Educational Trust يقومان على الفور بتأليف

(١) بعد مشاهدة هذا الباليه الشرقى الفاتن، بدا لى الباليه فى الغرب مجرد شظية من مرآة سحرية صافية الأديم، يستطيع الجسم البشرى على سطحها أن يشكل أشكالاً لا تنتهى، ويعبر بها تعبيرات بالغة الرقة والعمق - أن يرتفع بالحركة الرشيقة الموحية، إلى مستوى أعذب الشعر وأكثره أثراً.

(٢) أنشأنا الإدارة الثقافية بمؤسسة المسرح عام ١٩٦٢ لتكون الإدارة المنفذة لمشروع متحف المسرح ومكتبة الفنون الدرامية وهو المشروع الذى دعوت إليه منذ عام ١٩٥٨، وقمت بتوجيهه ومعاونته من كل سبيل فى السنوات التى قضيتها فى رئاسة المؤسسة.

مشهد درامى حى، أعطاهما مدربهما خطوطه العريضة، وطلب إليهما أن يتقمصا فيه شخصيتى شاب وشابة خجولين، يجلسان على أحد المقاعد فى حديقة، ويتحسسان الطريق إلى التعرف إلى بعضهما. أى فكاهة حلوة - أى كشف عن خبايا النفس البشرية، أى تنمية لمواهب الطالبين تفتق عنها جميعاً ذلك المشهد المرتجل.

ورأيت فى مدرسة Rose Bruford حماساً دفاقاً من الطلبة والطالبات فى قسم الدراما، إذ يوزعون على أنفسهم شخصيات الكوميديا دى لارتى التقليدية، ويتجادلون طويلاً، تمهيداً لتأليف مشاهد تشترك فيها هذه الشخصيات، على أساس من موضوعات معاصرة. استغلالاً للمفارقة بين تقليدية الشخصيات المثبتة، وسرعة واندفاق الحياة الحديثة.

وأدركت من تجارب زيارتى القصيرة لانجلترا، وممن تعرفت إليهم من فنانى المسرح غير التقليدى الذين تقدمت الإشارة إليهم، أن العالم مقبل على حركة مسرحية كبرى تعتمد على روح الارتجال، وأن الكوميديا دى لارتى التى تمتدحها الدراسات المسرحية المختلفة، وتبين الحيوية الدافقة والإبداع الرائع الذى قدمته للمسرح وللمسرحيين، ثم تطوى صفحتها فى أسى بحسبان أنها نهر عظيم، جف ماؤه، ولم يبق إلا واديه. هى أبعد ما تكون عن هذا. بل أنها مهيأة لأن تكون أكبر مؤثر مفرد فى مسرح اليوم.

ومسرح اليوم يمكن أن نسميه - بعد استعراض التجارب المختلفة التى مررنا بها - مسرح ما بعد بريشت. لقد كان هذا الرجل الكبير يسعى إلى إيقاظ جمهوره من «فرجته النائمة»، ليصبح قاضياً صاحياً. وكان هذا هدفاً مشروعاً ومعقولاً فى حدود طغيان الفاشية وما كانت تهدد به من أشباح سود تنشرها على العالم، وما قامت به فعلاً من قتل جماعى، ومعسكرات تعذيب وأفران حريق.

ولكن هذا كله، على سوئه البالغ - أصبح لا يقارن باحتمالات الخراب الأزلى الذى تمثله قنابل الذرة والهيدروجين، والصواريخ عابرات المحيطات، والصواريخ المضادة للصواريخ.. الخ، مما يهدد بتحويل العالم فى دقائق إلى مقبرة هائلة من الإشعاعات الذرية، تنتفى معها كل حياة بشرية، لكل إنسان، غالباً كان أو مغلوباً.

ومن هنا لم يعد يكفى أن نوقظ الجمهور من سباته، وأصبح من غير المجدى أن يجلس هذا الجمهور واعياً نشيطاً ثم يصدر الأحكام. إن لم يشترك الجمهور بنفسه فى صنع الأحداث وتوجيهها، فلن يكون هناك فرصة أو وقت أمامه كى يصدر أحكاماً. سينتهى العالم قبل أن تنعقد محكمته.

صحيح هذا على الصعيد السياسى. وصحته هذه تنعكس على الصعيد المسرحى كذلك. من أجل هذا قام مسرح اليوم على أساس الوقائع. وسمى مسرح الوقائع. وهو المسرح الذى يدفع بالفن فى خضم السياسة، ويجعل أعماله المسرحية تعبيراً عن حقيقة فنية وسياسية كبرى، هى ضرورة «حضور» الجمهور، أو تواجده، فى القاعة وفوق المنصة معاً، كى يحيا العالم ويحيا

المسرح فى وقت واحد.

ولعل أوضح ما يدل على انتشار هذا المذهب الجديد فى عقول الناس وأرواحهم، ما حدث فى فرنسا أيام الاضطرابات الأخيرة، حين استولى الطلبة - فيما استولوا - على «مسرح الأوديون» فى باريس.

أعلن غزاة الأوديون من طلبة وعمال وممثلين أن مسرح الأوديون، ابتداء من ١٥ مايو ١٩٦٨ سوف لا يصبح مسرحاً، وإنما سيكون مكاناً للقاء العمال ومنبعاً للخلق الفنى الثورى. وكتبوا على لافتة كبيرة على واجهة المسرح: «الإبداع والخيال يستوليان على السلطة فى مسرح الأوديون السابق. الدخول بالمجان - المسرح مفتوح ليل نهار».

وتوالى «درية عونى»، التى ننقل عنها هذا الكلام[١] وصف ما حدث فتقول: «ومن يومها ومسرح الأوديون يلقى إقبالاً من الجمهور لم يسبق له مثيل. أنه فى الداخل يكتظ بجمهور غفير. حتى الممرات مملوءة بالأجساد البشرية. هذا عد الطابور الذى ينتظر أمامه حتى يجد له مكاناً. ويستمر هكذا من الصباح حتى ساعة متأخرة من الليل. النقاش مستمر. يتخلله أحياناً استراحة قصيرة.. يعزف فيها أحدهم على البيانو أو الجيتار أو الهارمونيكا. وفى خلال هذه المناقشات التى تتطرق إلى كل الموضوعات التى يمكن أن نتخيلها، يحل المجتمع ويبنى، كل واحد يعرض المجتمع الذى يحلم به». وتصف درية عونى هذا العرض الذى يجمع بين النقاش السياسى وبين العروض الفنية بأنه «حفلة مستمرة، أو بالأحرى Happening، وهو نوع جديد من المسرحيات، يأتى الممثلون فيه إلى خشبة المسرح ويرتجلون أى شئ وتشترك الصالة معهم.

هنا نجد التطبيق العلمى لصيغة مسرح الوقائع. المسرح الذى يتفجر من قلب الأزمات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ويدفع بهذه الأزمات إلى خشبة المسرح، ويدعو الجمهور إلى اعتلاء الخشبة، ليناقش ويمثل معاً، ويستعرض أحلامه وآماله وحلوله وتطبيقاته. لم يعد المسرح حلم فرد وتطلعه، مهما سما هذا الفرد. ولم تعد المسرحية مجرد تنبيه وتحذير. لقد أصبحت مظاهرة سياسية واجتماعية حقيقية. تتجدد كل يوم، ويؤلفها المجتمعون فى الصالة جمعاً، ما بين فنانين ورواد. اختفى منطق الفرجة وحل محله هدير المشاركة.

❊❊❊

كيف نفيد من هذا كله، كى ندعم مسرحنا، ونضمن لقاعاته أن تظل دائماً ممتلئة بحرارة الأجساد والأفكار والعواطف، عوضاً عن قذى المقاعد الخالية فى الصالة والكلمات الخاوية فوق الخشبة؟

---

(١) مجلة المصور، العدد ٢٢٨١ - ٢٨ يونيو ١٩٦٨.

إن حقائق المواسم المسرحية فى السنوات الثلاث الأخيرة، ابتداء من ١٩٦٦ قد أثبتت شدة حاجة جماهيرنا إلى المسرح السياسى. لقد حظيت كل المسرحيات السياسية[١] التى عرضت فى هذه المدة - رغم تفاوتها الشديد فى القيمة الفنية - بإقبال كبير. ومعنى هذا أن جماهيرنا تشعر أن المسرح مكان طبيعى لعرض المشاكل السياسية والاجتماعية ومناقشتها، والمشاركة فى إيجاد حلول لها.

وصيغة المسرح المرتجل، بما تحويه من حيوية التجدد، وما تتيحه من استناد مباشر إلى وقائع الحياة والأنظمة الاجتماعية، وما تشجعه فى الجمهور من اشتراك فى صميم العرض المسرحى، كل هذه الصفات جديرة بأن تحول المسرح السياسى إلى صيغة مسرحية نابضة، بل ملتهبة، نستطيع من ورائها أن نضمن التدفق والجدة والأصالة الحقيقية لعروضنا المسرحية.

ولن يحتاج الأمر إلى مال كثير لتكوين فرقة للمسرح المرتجل. يكفى خمسة عشر أو عشرون فناناً من بين الهواة المتحمسين الذين لم يتلقوا تدريباً تقليدياً فى معاهد الدراما، وقاعة عادية، مجهزة بأقل التجهيزات الفنية، وبعض النصوص، سواء من بين تلك التى نعرضها فى هذا الكتاب أو من خطوط عامة لمسرحيات يتقدم بها أعضاء الفريق أو غيرهم، أو من مشاهد متقطعة من مسرحيات المسرح المكتوب ومحولة إلى خطوط عامة تصلح للارتجال. وستتوالى التعديلات والإضافات على هذه النصوص. ستلتحم معها الأغنية، والحركة المعبرة، والشعر والزجل، والمناقشة والشعار السياسى والنكتة. وستتفجر طاقات حبيسة فى صدور الفنانين، سواء منهم أعضاء الفريق المختارون، أو جمهورهم، أو الفنانون الواصلون، الذين يحولهم المسرح التقليدى إلى مجرد أدوات يعزف عليها غيرهم[٢]. وسيصبح العرض المسرحى سوقاً للفنون المنوعة، بدلاً من عرض بارد لأحد هذه الفنون، يراه الناس بنصف اهتمام فى أحيان كثيرة، ويصلون إليه فى تثاقل، فى أثناء الفصل الأول وفى أحيان أخرى بعد الفصل الأول!

❊❊❊

---

(١) هذه المسرحيات هى: الفتى مهران (عبد الرحمن الشرقاوى) سليمان الحلبى «ألفريد فرج»، بير السلم «سعد وهبة»، اتفرج يا سلام «رشاد رشدى»، الشبعانين «أحمد سعيد»، البغل فى الأبريق «فايز حلاوة»، العرضحالجى «ميخائيل رومان»، دقى يا مزيكة «فؤاد حداد - مسرح العرائس».

(٢) لا أنسى كيف تقدم لى الفنان «توفيق الدقن» ذات يوم وطلب أن يشارك الممثل فى اختيار المسرحيات. إذ ذاك عبر عن ألمه الشديد لأن الممثل الفنان فى مثل طاقته إنما هو آلة تسجيل تردد أصواتاً ابتكرها غيره، وشكلها غيره، ثم حفظها هو وأخذ يدير شريطها كل ليلة.

نصوص

فصل:
خيانة الأصحاب

منسوب إلى جورج دخول

(تفتح الستارة عن أب بلدى يقول:)

الأب: هم الصبيان والبنات للممات. لو كان كل واحد عنده بنت يكحل عنيها كان يكسب. بقى أنا مخلف من الدنيا حيطى ميطى حتة بنت. وجانى واد حليوة خده زى لهطة الكوك. خطبها ثم سافرت جهة، بقى له ستة شهور تقريباً والبنت كل ساعة تعيط. وكامل يعيط. والدور الفوقانى من العمة بيعيط، وعتبة بيتنا المحفوظة بتعيط، وحيطة البيت من الجهة الشرقية انشقت من كترة العيـاط. وكل كلمة تقول: حبيبى يابا، لما خلتنى حـحب أنا الآخر. حبيبى مبعتش جواب. وأنت مبعتلوش جواب حبيبى مجاش. ميتى يجيى؟ وعندى خدام ابن حرام، كل ساعة يفكرها بخطيبها. لما أنده له واتفق معه. أقول له لما أسألك قدام بنتى أقول لك: وديت البوستة يا كامل. قول: وديت جواب وجبت تلغراف. علشان قلب البنت يبرد شوية (ثم انده كامل. نمرة معلومة. يدخل أقول له).

الأب: اسمع يا كامل لما أسألك قدام بنتى أقول لك وديت ايه البوستة يا كامل قول: وديت جواب لحبيبك وجبت تلغراف من عنده.

كامل: رايح تعلمنى الكذب.

الأب: يا كامل ده كدب بسيط علشـان البنت تبطل البكا. (يتوقف كـامل. اشخط فيـه واطرده). أخيراً يوافقنى أقول له:

الأب: انده البنت يا كامل. (يدخل ويخرج ويقول:)

كامل: موش راضية تخرج.

الأب: ادخل قولها إن لم تخرجي يخش يكسر عليكى العصاية.

كامل: (يمشى خطوتين ويقف) خش كسر.

الأب: ليه يا واد؟

كامل: أنا عارف أنها موش خارجه.

الأب: (يدخل يستحضرها)

البنت: (تدخل تبوس يد أبوها) ياابويا خطيبى.

الأب: يا بنتى أنا دائمـاً أرسل له الجـوابات ويبـعت لى جـوابات. حـتى اسـألى كـامل (ينظر لكامل) وديت ايه البوستة يا كامل؟

كامل: وديت شوال جوابات.

البنت: فى حد فى الدنيا يودى شوال جوابات. (هنا الأب يبص لكامل بزعل ويقول للبنت:) دا ولد مجنون بيقول على الظرف شوال (وهم فى الجملة الباب يخبط).

الأب: شوف مين يا كامل. (نمرة معلومة لحد البنت ما تسمع صوت خطيبها).

البنت: افتحوا الباب. حبيبى جه. (يفتحوا الباب. يدخل ومعه واحد أبضاى. يسلم على الأب

والبنت وكامل. ثم يعرف أصهاره بصاحبه).

هنا الأب يطلب كراسي. كامل يجيب ثلاث كراسي. الأب يجلس على كرسي في الطرف وخطيب البنت يجلس في الوسط والبنت تجلس في الطرف الثاني من جهة الأبضاي. الأبضاي يكون واقف ينظر لكامل نظرات غضب.

الخطيب: (لكامل) هات كرسي لصاحبي. (كامل يجيب الكرسي. يرميه أمام الأبضاي. الأبضاي يفزع في كامل. كامل يتخوف منه ويقول:)

كامل: يا معلمي ده قوته ٣٠ حصان ابن الكلب. (الأبضاي عند جلوسه دائماً يهم بحركة أنه يخطف البنت). يا معلمي حوش.

الأب: مالك يا كامل؟

كامل: حيخطف البنت. (الأب والخطيب يكذبانه).

الخطيب: ده صاحبي بقى له مدة. إزاي يخطف حبيبتي! (عند جلوسهم تكون الخمرة أمامهم. خطيب البنت يملأ كأس ويقول لكامل).

الخطيب: وديه لصاحبي. (كامل يمشي برعشة لحد ما يحصل الأبضاي - الأبضاي يشخط في كامل. كامل يرمي الكأس عليه ويجري).

الأبضاي يفزع على كامل بالسيف. يقوم الأب والبنت وخطيبها يترجوه فيسكت، خصوصاً رجاء البنت مقبول لأنه يحبها. فلما يتضح الأمر لكامل أن الأبضاي يحترم البنت يفضل يضربه بالطوسة. الأبضاي يفزع عليه).

كامل: لاجل خاطر معلمتي.

الأب: (يضرب الأبضاي) لاجل خاطر بنتي.

(بعد مناوشة من هذا القبيل يفزع بالفرد على كامل. هنا الأب يزعل ويتحمس ويقول للأبضاي:) هو أنا موش مالي عينك. أنا غير محترم أمامك. هو أنا ما عنديش سلاح. ولد يا كامل. خش هات الورور. (جملة مبهمة. وبعد مناوشة).

الخطيب: أنا عندي مشوار في جهة، وبدي أقضيه.

الأب: يا ابني، بنتي بتنزعل على غيابك. فخليك في وسطنا. واللي في البرمة تطلعه الحرمة. (البنت وكامل يترجوه لتأجيل السفر فلا يقبل. ثم يخرج والأبضاي ينظر لكامل نظرات غضب. الأب والبنت يهموا بالدخول وتكون البنت أمام وعند دخولهم بالكوليس يصيح كامل:)

كامل: يا معلمي!

الأب: (يخرج فزعاً) مالك يا كامل؟

كامل: جوز بنتك خرج وفات ديله هنا.

الأب: ده بيتهيألك من خوفك منه. (يخرجوا جميعاً. يدخل الأبضاي).

الأبضاي: أنا بحب البنت دي ولفقت حيلة لجوازها. (بيده جواب ويصيح على كامل ويعيط بحركة نهنهة - بتكشيرة ونظرات لؤم. بغضب)

كامل: (يدخل) مالك يا سيدي؟

الأبضاي: (يعمل حركة وسطه، ويرفع نفسه بحركتين أولاً عند حنى القوس، يده تكون

ممدودة تحت، ولما يرفع نفسه يرفع يده لفوق تكون مستقيم مايل جهة الكوليس وهو يقول:) آه، آه، آه، آه يا صاحبي. (ويرجع لحد كامل شرطاً أن يكون كامل في وسط المسرح لاتساع الخطوة. كامل يسأله:)

كامل: بس الحكاية ايه يا معلم؟ (الأبضاي يعيد حركة آه، آه يا صاحبي جملة مرات، حتى أن كامل بعد أن يخاطب الأبضاي فلا يرد عليه يعمل مثله بالضبط عدة مرات. أخيراً يقول الأبضاي:)

الأبضاي: اسمع يا كامل!

كامل: نعم.

الأبضاي: اسمع يا كامل. صحبي ترك السكة الطويلة ودخل السكة القصيرة. مات هناك وأعطاني جواب مضمونة: بعد مماته أجوز مراته. (كامل هنا ينمر نمر مثل: هيه تجوز مراته، آه يا قونطجي. ويعمل حركات برجليه ووسطه تتلاءم مع النمر. بعد مناوشة:)

الأبضاي: آه يا كامل. لو كنت تعمل حيلة لجوازي بنت معلمك اديلك ما تريد.

كامل: اسمع. الكلمة بنصف ريال.

أبضاي: اوافقك على ذلك.

كامل: (نمر.) أروح أقول له الراجل مات ده أحسن منه.

الأبضاي: ايوه كده يا كامل. (هنا كامل يكون بعيد عنه ٢ متر، فيفتح يده مثل شحات ويجري عليه ويقول له:)

كامل: هات يا....

الأبضاي: (يعطيه نصف ريال).

كامل: (يرجع محله. ويقول كلمة في موضوع كونه سيتسبب في موضوع الزواج ويرجع) هات.. (ويرجع محله كدا وهات يا كلام في الموضوع، بحركة، بخفية، بخلاعة لأن الكوميك يكون متحرك بحسب طالع الأقوال والنمر. أخيراً كامل يأخذ الجواب من الأبضاي ويخبط على باب معلمه ويصيح:)

كامل: يا معلمي!

الأب: (يخرج عليه وبنته) مالك يا كامل؟

كامل: (يعطيه الجواب. الأب يقرأه بزعيق. يقول:) «بعد مماتي جوزوا صاحبي لمراتي». هنا الأب يفضل يعيط بحركات وحايد تناسب بكاه. أخيراً كامل يقف في وسطهم. يميل الأب للأبضاي في مسألة الزواج. ولكن كامل يكون بيعمل حركات هات يا.. من خلف الأب والبنت. ثم أن الأب يميل، فيأمر بزواج الأبضاي، فتتوقف فيهوهو عليها ثلاث مرات. نمر معلومة. ثم أن كامل يروح للأبضاي ويقول له «اتجوزها». هو هو ثلاث مرات. نمر معلومة. بعد ذلك تجوز البنت للأبضاي. يطلب الأب ثلاث كراسي. يحضرهم كامل. الأب يجلس على كرسي طرفاني من جهة بنته. وبنته عن يمين والأبضاي في الطرف الثاني. بعد كده الأب يطلب خمر توضع على تربيزه أمامهم يشربون. بعد جملة. الأب يكلم كامل في موضوع. كامل يصغى له. يكون الأبضاي ملتفت لهم. معلوم. هنا يدخل خطيب البنت يقومها ويأخذ الكأس منها ويجلس محله. بعد جلوسه تماماً يلتفت إليه الأبضاي يقول:) آبيه يا حبيبتي. (يجده صاحبه. يعملوا طبلون. هنا يفزع فيه الخطيب بهمة:)

الخطيب: ايبه يا خائن. دونك والبراز. (ويفزعون على بعض بالسلاح. هنا الأب يتخوف

ويلزق جهة الكوليس ويرتعش بحركات مضحكة. وكامل يبدى حركات بحسب ذوقه. والبنت تتخوف وتقول: حبيبى يا ابويا)

عند فزعة الأصحاب يخرجون خارج الكوليس ويعملون مناوشة سلاح بره ثم يخش خطيب البنت الأصلى ينظر للبنت ويقول)

الخطيب: موش عيب عليك تعملى كده
البنت: الحق على ابويا. (الخطيب يوبخ أبوها.)
الأب: الحق على كامل. (الخطيب يوبخ كامل).
كامل: (يخبط على الفلوس) الحق على دول.
الخطيب: دول ايه يا كامل؟
كامل: فلوس اداهم لى صحبك. هو انت طول عمرك اديتنى فلوس ياابن الكلب.

(ثم يجلسوا ويتكلموا فى الحادثة. هنا الأب يعطى للخطيب الجواب. وهم فى نفس الكلام يحضر الأبضاى ويضرب طلق خلفهم بقصد أن يموت صاحبه. فيجى فى البنت. تموت. ثم يجروا الاتنين الأصحاب خلف بعض. هنا الأب عند ما يجد بنته قتلت يعمل أمور زعل وعياط ثم يرفعوا البنت، يشيلها كامل ويقف بها فى المرسح وهى على ظهره:)
الأب: ما تمشى يا كامل.
كامل: مبسوط كده. (أخيراً يمشى كامل خارجاً).

منظر المقبرة

الأب: (يدخل محنى، زعلان، ويركع عند القبر ويبوسه، ثم يبكى) واسفاه عليك يا بنتاه.
كامل: آه يا خراب بيتتاه.
الأب: وامصيبتاه عليكى يا بنتاه.
كامل: آه، يا قصف عمرتاه.
الأب: وابلوتاه عليكى يا بنتاه.
كامل: وانتف لحيتاه على ولداه. (مناوشة.) قوم يا معلمى نروح وصبر نفسك (الأب يقوم يخرج وهو ماشى محنى، زعلان. حتى يدخل الكوليس. هنا يدخل خطيبها، زعلان ويبكى على التربة ويعمل مواضيع حزن. هنا يدخل الأبضاى. خطيب البنت حينما يراه يقول:)
الخطيب: قتلتها، وجيت تنجس قبرها بأقدامك يا خائن؟! (يهجم عليه بالسلاح. يتحاربوا. الأبضاى يقتل خطيب البنت ثم يقول:) ويلى، ماذا فعلت؟ اقتل صاحبى بيدى، لا والله. بيدى(حركات جنون) أموت نفسى؟ الأحسن أهرب من هذه المقبرة. (يهم بالخروج من جهة الكوليس، فيجد منظر نار طالعة عليه يقول: «النار». ويقصد الكوليس فيجد حاجة ملفوف عليها قطعة (قماش) أبيض تتحرك لفوق وتحت ويسمع منها النداء: لالى لو، لالى لو. وهلما كلما قصد كوليس النار تخرج عليه. وكلما قصد جهة الحاجة الملفوف عليها القطعة البيضا يجد العوعوة. أخيراً يخنق نفسه. وعند وقوعه بالمرسح، البنت الموجودة ورا التربة تقوم وتشير على الأبضاى بذراعها. يدخل كامل.

كامل: معلمتى صحيت. (ينظر للميتين) ما شاء الله. الدنيا كده ليه. الأوفق الهرب. أولى من العطب.

(يهم بالخروج من جهة النار فتخرج عليه النار، ولما يقصد جهة الكوليس الذى به اليد البيضا، تخرج إليه بحركة: لالى لو، تحت شرط: كلما نزلت اليد لتحت كامل ينزل برأسه لتحت، وكلما عليت اليد فوق يعلى راسه لفوق، كام مرة، حركات معلومة. إنما كلما راح جهة النار يقول: «النار»، وكلما راح جهة كوليس العوعوة. يقول: «أموات». والبنت لا تزال مشاورة بيدها حتى كامل يخنق نفسه وهو بيتحرك للموت. نمرة معلومة.

تنزل الستارة.

ملاحظات:

١- نمرة ناقصة: عند كامل ما يقول للأبضاى: هات يا.. الأب يقول هات يا دى ايه يا كامل. كامل يغطرش عنه).

٢- لا يجوز للأب ضرب الأبضاى ويقول له: لاجل خاطر بنتى.

٣- عند العاشق ما يعتب على كامل، ويقول له كامل الحق على الجنيهات، آخر جملة كامل، يقول: الحق عليك فضلت أقول لكم حوشوا رايح يخطف البنت وانتم لم صدقتونى. إنما عند العاشق ما يسأل البنت وتقول: الحق على أبويا، هنا العاشق يفزع على الأب، والأب يقول له الحق على كامل. يفزع عليه بالسيف.

٤- عند دخول الأبضاى ويقول: اعمل حيلة وأجوز البنت. الأب يقول لكامل: اخرج يا كامل اكنس، ورش قدام البيت. **فيخرج كامل** يجد الأبضاى.

فصل:

الصندوق - شامى

منسوب إلى: جورج دخول

(تفتح الستارة عن صندوق موضوع بالمرسح. يخرج رجل أبضاى يقول:)

الأبضاى: أول رجل حرامى كان فى الدنيا أنا. كنت أموت كل يوم الفين. ثلاثة آلاف رجل. وأنهب أموالهم وأخرب ديارهم. حتى أصبحت غنى جداً. وبعدين أصحابى قالوا أجوز وحدة لأجل أن تخلف منها مولود يبقى لك ذكرى فى الدنيا. ثم وافقتهم وتزوجت بنت اسمها بديعة لكن جمالها

موصوف وساقها معروف ومن حبى لها صرفت جميع أموالى عليها والفلوس قلت من عندى فبدى أطلع الجبل اقتل وانهب كما كنت. وقبل طلوعى انده لبديعة اعرفها ذلك «ينده بصوت عالى».

بديعة: «تدخل» نعم.

الأبضاى: بصى فى الأرض (تبص) ادخلى جوة «تدخل الأبضاى ينده» بديعة «تخرج له» كتفى يديكى «تكتف» خشى البيت «تدخل. ينده لها مرة ثالثة تخرج» مين أشجع منى؟

بديعة: ولا حد.

الأبضاى: ادخلى البيت «تدخل. وهلما.. يفضل ينده لها عشر مرات. مرة يقول لها قومى ومرة يمشيها بالمرسح. اعنى أدوار عذاب[1] » اسمعى يا بديعة أنا مرادى اطلع الجبل اسرق وانهب مثل ما كنت سامعة؟

بديعة: سمعت.

أبضاى: ادعى لى على خراب بيوت العالم. بديعة! اوعى تخلى الشمس تطلع على البيت يا بديعة (يخرج. يدخل كامل).

كامل: سمعت أنا هنا واحدة اسمها بديعة وبدى أخدم عندها (ينده عليها. يراها حلوة) أخدم من غير ما هية يا جدعان. بدى أخدم عندك.

بديعة: أنا جوزى فارس.

كامل: فشر اربع آلاف اطوحهم بيدى دى. (يتفقوا على خدمته عندها)

بديعة: خليك هنا، اكنس ورش (تدخل. يدخل الأبضاى. يجد كامل يفزع فيه)

الأبضاى: (لكامل) تعالى هنا. روح هناك. قوم.. اقعد. (مع كل كلمة يخبط بالسيف على الصندوق) موت لوحدك. (كامل ينام ويوضع رجل على رجل) الموتة دى ايه؟

كامل: ميت على قهوة الشيشة. (نهايته. يفضل الأبضاى يعذب فى كامل دور عذاب صعب) يا سيدى أنا راجل مسكين خدام وخدمت عند الست بديعة.

الأبضاى: خدام. يعنى بتمسح الجزم والحيطان.

كامل: نعم.

الأبضاى: تعرف شروط خدمتك عندى؟ هى: إذا جيت من الجبل جعان وقلت لك: جعان يا كامل تقطع من لحمك وتطعمنى: سامع ولاه؟ تخدم بديعة. تخلى بالك على البيت. أوعى تخلى الشمس تطلع على الحيطان ولاه كامل.. أوعى تخلى حد يجى هنا. بديعة حرة. بديعة كويسة ولاه.

كامل: طيب خلى بديعة تسمع كلامى.

الأبضاى: «ينده لها» اسمعى كلام كامل.

بديعة: طيب

كامل: خشى يا بديعة. (تدخل) اخرجى (تخرج. يخرج الأبضاى ثم يخبط على الكوليس بالسيف).

الأبضاى: جعان يا كامل.

كامل: (يحدف له الطربوش)

(١) واضح أن دور العذاب أو التعذيب هو نمرة معروفة فى المسرح المرتجل.

الأبضاى: ايه ده، ولاه؟

كامل: حته من المخ.

الأبضاى: أنا عاوز من تحت. فتح عينك ولاه (يخرج، ويخبط من الخارج بالسيف على الكوليس) جعان يا كامل. «كامل يحدف له الصرمة» ايه ده ولاه؟

كامل: دى كويسة على غيار الريق.

الأبضاى: خلى بالك من بديعة ولاه.

كامل: حاضر.

الأبضاى: بديعة حرة. بديعة ست. سامع ولاه؟

كامل: نعم.

الأبضاى: فتح عينك. (يخرج. هنا يدخل واحد افندى)

الافندى: أنا بحب واحدة اسمها.. (ويجى داخل يمنعه كامل. يطوسه) بتعمل كده ليه؟

كامل: وانت رايح فين؟

الافندى: أنا داخل لحبيبتى.

كامل: حبيبتك مين؟

الافندى: ست بديعة.

كامل: طيب ده جوزها رجل فارس جبار.

الافندى: اخرس. إذا كان الفين نفر أنا موتهم. أنا أهلك خمسين ألف نفر. أنا. أنا. «أخيراً» انده للست يا ولد. (كامل ينده لها)

بديعة: أهلاً حبيبى. ادخل يا كامل هات كرسى وتربيزة (يدخل كامل يحضر الجميع) هات لنا مشروب (كامل يحضر الخمر. يملوا ويشربوا. هنا يخبط الأبضاى من الخارج بالسيف على الكوليس)

الأبضاى: كامل هنا؟

(يرتعش الافندى. يدخل الأبضاى يجد ذلك يتجنن ويشخط ثم يسحب اللفرفر ويضرب الافندى طلق نارى يموته ثم يشخط فى كامل) تعالى هنا. روح هناك. قوم اقعد، دور عذاب. كل ذلك بيحول الكراسى الموجودة بالمرسح عليه قائلاً:

كامل: آه يا ابن الكلب.

الأبضاى: شيله. (ويخبط على الصندوق بالسيف. ولما يشيله ويقف الأبضاى يشخط فيه ويخبط بالسيف على الصندوق قائلاً:) اخلص ولاه (كامل يتخض فيقعوا سوا هو والميت وهلما كام مرة كلما شاله[1]، بعد أمر الأبضاى يشخط فيه الأبضاى فيقعوا أخيراً كامل يخرجه. الأبضاى يقرب من كامل شويه) مين جاب ده هنا؟

كامل: مراتك.

(ينده لها الأبضاى. تخرج يمسكها من يدها ويفضل يضربها على كارتها ويلف المرسح كام مرة

(١) هذه ايضاً نمرة معروفة فى المسرح المرتجل. لعبة محاولة أحد الأحياء التعامل مع جثة ميت، بإخفائها أو استخدامها بوسائل شتى.

ثم يطلقها، فتدخل على البيت. ثم يفعل بكامل مثلها. ولما يطلقه يدخل على البيت).

الأبضاى: دخلت البيت ليه، ولاه؟

كامل: زى ما عملت مراتك.

الأبضاى: آه يا خائن. فتح عينك. اوعى آجى أجد حد هنا. اموتك. سامع ولاه؟

كامل: طيب (يخرج الأبضاى. يدخل واحد عيان بيده زجاجة)

العيان: أنا عيان ويحب واحدة هنا اسمها بديعة.

(جملة. ويجى داخل البيت بزفة. كامل يكفيه) الهوى غربى. ولذلك وقعنى. (يهم بالدخول فيرجعه كامل) حايشنى ليه عن حبيبتى؟

كامل: حبيبتك مين؟

العيان: الست بديعة.

كامل: طيب دا جوزها رجل فارس جبار.

العيان: طيب أنا إذا خبطته بالعصاية لم أخلى فيه عافيه.

كامل: عصاية ايه. دا راجل معه سلاح نارى وسلاح ابيض يموتك.

العيان: أنا اخبطه خبطة واحدة يروح فيها.

الأبضاى: (يخبط بالسيف على الكوليس) كامل هنا؟

(يرتعش المريض ويقول لكامل خبينى. كامل يخبيه بالصندوق. يحدف الأبضاى كامل ببقجة ويدخل وراءها) ما حد سأل على ولاه؟

كامل: لا.

الأبضاى: خلى بالك (يخرج. كامل يضع عصاية على مؤخرة المريض يقلبه بها حتى يخرجه من الصندوق. وهلم. كام نمرة وكل نمرة كامل يمنع صاحبها ويعرفه إن زوج بديعة رجل فداوى جبار فصاحب النكرة يقول أنا واحد شجاع. أنا. أنا. هنا الأبضاى يخبط من الخارج على الكوليس بالسيف قائلاً: كامل، فيرتعش صاحب النمرة ويقول خبينى فيأمرهم كامل جميعاً بالدخول فى الصندوق، فيدخل المريض والذى بعده ومعه البقجة. الأبضاى يحدف بقجة أخرى ويدخل وراها. كامل يضعها فى الصندوق ويجلس فوق الأنفار)

الأبضاى: ما حد سأل عليه؟

كامل: ابداً.

الأبضاى: الصندوق اتملى هدوم. اكبسه.

كامل: (يطوس على رءوس من بالصندوق)

الأبضاى: فتح عينك.

كامل: مفتح.

الأبضاى: خلى بالك.

ويخرج. إلى أن تنتهى النمر[١]. وبعد آخر نمرة كامل يأمرهم بالدخول فى البيت فيدخلوا يغنوا:

بيضة بضة بيضانا
خدك ورد البستانا
ليش على حردانا
يا بتاع الهبة بابا
فيفى فافا والله
يا بتاعة الجراوانا
شعرك طويل خبينى
يا بتاعة الهبة بابا
فيفى فافا

(هنا يدخل الأبضاى يجد تلك الحالة فيستعجب ثم ينده لكامل. كامل يخرج وفى يده زجاجة ويغنى بيضة بيضة بيضانا.. الخ. كل ذلك والأبضاى يشخط فيه رلى أن يصل إلى فيفى فافا فيرد عليه كامل، ويتبين أنه الأبضاى. يتخوف منه).

الأبضاى: ايه ده ولاه؟

كامل: ناس فى بيتك.

الأبضاى: طلعهم ولاه. (كامل يطلع واحد.) فيه غيره؟

كامل: كتير.

الأبضاى: طلعهم. (كامل يطلع واحد.) فيه غيره؟

كامل: كتير. وهكذا إلى أن يطلعهم كلهم واحد واحد

الأبضاى: ايه دول؟

كامل: اسأل مراتك.

الأبضاى: (لبديعة) مين جاب دول هنا؟

بديعة: جابهم كامل. والدليل أنهم أولاد عمه. انظر شكلهم زى شكله.

(يسألهم الأبضاى واحد واحد. انت ايه وصنعتك ايه. ومن جابك. فمنهم من يقول: أنا كوالينى وجانى كامل قال لى مفتاح كالون معلمتى رايح تعالى حط له كفتاح. واللى يقول: أنا حكيم وجانى كامل قال تعالى حكم مرات سيدى. وهلم. كل واحد حكاية. أما العاجز فيقول: أنا ساعاتى وجانى كامل قالى منبه معلمتى عاوز عقرب، قوم ركب له عقرب. بعد جمعهم يغنوا:)

---

(١) جاء فى صورة أخرى لهذا الفصل ذكر لأصحاب هذه النمر وهم عاشق، ورجل وسط، وأعرج، ورجل عجوز، وشخص مزوق وجهه.

وفى صورة ثالثة فإن الشخصيات هى: خواجة. وفقى. وعبيط. والحوار بين الفقى وكامل على شكل غناء على ألحان شائعة. «على أد شن ششن كارا شن شن»، كما يقول النص، بينما الحوار بين كامل والعاشق غناء أيضاً على أد: أن لقاكم حبيبى سلموا لى عليه.

وأنا مالى وأنا مالى وأنا مالى
وأنا مالى ماهيا اللى مواعدانى

(ويرقصوا. الأبضاى يقول لهم: يا ناس دخلتم بيتى ليه يقولوا: وأنا مالى. إلى آخرها. ثم أن الأبضاى يفعل فعلهم من الكلام والرقص برهة، ثم يشيل البنت ويقول لهم: اعرفوا شغلكم مع الذى جابكم ويدخل وهم يضربوا بعض برهة. تقفل الستارة[1]).

ملاحظات:

- أما النمر فهى: سكران وأخنف يغنى: يا مدملج دملجنى. وفقى يقول: شربت الصبر. ويتنططوا على حركة شربت الصبر.

أ) حتت منسية: عند الأبضاى ما يخدم[2] كامل يتركه ويخرج. كامل يشتم الأبضاى. الأبضاى يقف وراه. يعملوا طبلون بعدها الأبضاى يعذبه: قوم. اقعد . أخيراً يتركه ويخرج كامل يشتم فيه. يدخل عليه الأبضاى فحينما يراه كامل يشكر فيه. هنا الأبضاى يطبطب على كامل قائلاً له:

براوا يا كامل. جدع. فتح عينك. ثم يخرج.

ب) حتة أخرى: من ضمن كلام الأبضاى لكامل حينما يخدمه: عند جملة مناسبة، يقول له الأبضاى إذا أرسلتك إلى اسكندرية تروح وتجى فى خمس دقايق.

فصل:
ملعوب الكأس
منسوب إلى جورج دخول

(تفتح الستارة. يدخل واحد عاشق)

العاشق: أنا بحب بنت الراجل صاحب البيت ده. ولما انده لها أشوف المودة فى محلها أم لا. (ينده) ست بديعة.

بديعة: (تخرج له) أهلاً حبيبى. كنت غايب عنى بقى لك مدة فين؟

(١) فى الصورة الثانية للفصل تسدل الستارة على الجميع - بما فى ذلك الأبضاى - وهم يضربون بعضهم بعضاً. وفى الصورة الثالثة يقتل الأبضاى جميع العشاق.
(٢) أى يوظفه.

الأب: (من الداخل) ولد يا كامل قوم شوف اشغالك.
العاشق: (يسمع كلام الأب) آه، اعملى معروف. بدى أروح. (يسلم عليها ويخرج، وتخرج البنت).
الأب: (يدخل) بقى أنا رجل غنى. عندى وعندى (جملة هزلية) ولكن خالى جواز. وبعدين جم ناس أصحابى. قالوا لى يا خواجه كعب الغزال يلزمك تتجوز لأجل تخلف مولود يبقى لك ذكرى فى الدنيا. فالتزمت ابحث على عائلة عظيم: فاهتديت لرجل فى عشش الترجمان يبقى شيخ القرداتيه. اجوزت بنته، وخلفت منها بنت وكبرت بقت حلوة زى عسل النحل. وكل ساعة تطلب منى طلبات موش موجودة فى البلد. لما انده لخدام البيت وأساله، لأنه هو أخبر بحالة البيت (يروح لباب البيت وينده) يا ولد يا كامل. يا خدامى. يا خدام العبد لله. يا خدام كعب الغزال. (كلام بهمة) يا خدام الحمار.
كامل: (يخرج) افندم (بشخطة).
الأب: (يقف بعيداً عنه) بقى باقول لك يا خدامى متردش. يا خدام العبد لله، متردش. يا خدام كعب الغزال، متردش. (جملة حركات. كامل يعمل حركات الأب. الأب يبص له) بتعمل كده ليه يا ولد.
كامل: عجوز وصاحب حركات يا ابن الكلب.
الأب: (ينظر للناس ويقول) أما ولد ابن حرام قوى. (لكامل) ازاى يا ولد لما قلت لك يا خدام الحمار رديت. انت موش عارف صوتى من صوت الحمار.
كامل: الصوت واحد.
الأب: اسمع يا كامل. بدى تعرفنى حركات بنتى وسكناتها.
كامل: اسمع يا معلمى: البنت لما تكبر وتستوى تبقى عاوزه ايه؟
الأب: تبقى عاوزة جيبونة تلبسها.
كامل: (ينحمق) بقى يا معلمى البت لما تكبر وتستوى تبقى عاوزه ايه؟
الأب: حزر فزر. تبقى عاوزة ايه؟
كامل: تتجوز.
الأب: اخرس. بنتى اضبط بنات الحارة. مضبوطة الساعة ١٢.
كامل: على المدفع.
الأب: ايوه يا كامل[1].

(حتت) أ- إذا كان العاشق شاغل البنت وخرج ولم يضربه كامل. كامل ينظر للناس ويقول: أنا التيس الصغير ومعلمى التيس الكبير.

ب - وإن كامل ضرب العاشق، الأب يقول له: بتخبط ايه يا كامل. وكامل يقول له: بخبط الحيط يا حيط، ويخبط الأب على رأسه. تكون البنت بتشاغل العاشق مثل مشاغلته لها. أخيراً كامل يفضل يقول للأب: بنتك بتحب والأب يشخط فيه. وإذا كامل قال للأب شفته بعينى الأب

(١) من الملاحظة التالية يبدو أن هناك موقفين هنا. العاشق يدخل ثم: أ- يضبطه كامل ويتركه يخرج دون أن يتعرض له. ب- يتعرض له كامل بالضرب.

يفزع فى كامل ويشير له بأصابعه الاثنين على عينه قائلاً: أخزق عينك. هنا كامل يدارى عيونه ويقول: مشفتوش. مشفتوش. بعد مناوشة:)

الأب: انده للبنت يا قليل الأدب، لما أشوف طلبها. (كامل يدخل يحضرها. البنت تبوس ايد ابوها وعند تقديم يده لها يقول:) الطعيها بالراحة. طلباتك ايه يا بنتى؟

البنت: عاوزه تفاح.

الأب: ادخل هات المقطف يا كامل.

كامل: نجيب فى مقطف؟ منجيب فى قرطاس أحسن يا معلمى.

الأب: ابقى المسيو كعب الغزال وادخل بيتى قرطاس فاكهة يا كامل.

كامل: طيب نجيب عربيه وابور احسن.

الأب: وابور ايه؟ الفاكهة تعطن فى البيت. (يدخل كامل يجيب سبت أو مقطف ويخرج ينظر للبنت).

كامل: معلمتى. عاوزه ايه يا معلمتى؟

البنت: (بدلع) تفاح يا كامل.

كامل: من ابو خدين ده؟ خد زى لهطة النعجة وخد زى لهطة العجل؟

البنت: (بدلع) تفاح يا كامل.

كامل: تفاح يا معلمتى. (هنا الأب يكون واقف جهة باب الخروج لحد كامل ما يكون بيشاور بالسبت يجى على وش الأب. يخرجوا العاشق يدخل).

العاشق: أنا شايف ابوها والخدام خرجوا. لما انده لها. (تتكلم البنت. ينده لها. تخرج مبتسمة).

البنت: ازيك يا حبيبى؟ ادينى وزعتهم. (يخبط الأب)

الأب: افتحى يا بنت.

العاشق: آه. اعمل ازاى؟ استخبى فين؟

(ينام على باب الكوليس الذى سوف يدخل منه الأب يدخل كامل يتعثر فيه ويقع على الأرض. يدخل الأب ويكون ظهره للستارة. فى دخلته يتعثر هو الآخر: شرطاً يكون وجهه مقابل وجه كامل. ثم يقوموا نصف قومة. كامل يبتسم، يشاور بصباعه على وجه الأب، عبارة عن استعجاب لأن الأب قايم متألم وهو يقول: آ يا كحكوحة ظهرى. ثم يستبوا واقفين.

الأب: (كلام بهمة.) شوف يا واد يا كامل اللى وقعنا.

كامل: (يدور فى الأرض) عود كبريت يا معلمى (أو يقول: عقب سيجارة يا معلمى. أو يقول: ورقة سيجارة يا معلمى. أى كلمة.)

الأب: (كلام بفزعة ومشاورة أيضاً) بقى طولنا يا كامل، وتخننا وعرضنا يوقعنا كدا.

كامل: محنا فالصو، يا ابن الكلب.

الأب: الغرض. انده للبنت وقول لها ملقيناش تفاح.

كامل: (ينده لها) ملقيناش تفاح. يخى ما وقعنا ابو خدين وجرى.

البنت: عاوزه موز يا كامل.

كامل: موز كتير.

البنت: موز يا كامل.

كامل: آه على الموز يا معلمتى.

الأب: أيوه، يا واد، موز مانتش عارف. (ويخرجوا. يدخل العاشق)

العاشق: أنا شايفهم خارجين. لما انده لحبيبتى أكلمها (ينده لها. تخرج)

البنت: أهلاً. حبيبى. (جملة. الأب يخبط).

العاشق: خبينى فى عرضك.

البنت: أخبيك فين؟ استنه. (تدخل تجيب غطا قماش وتنيم العاشق على اديه وركبه وتغطيه وتجلس عليه)

الأب: (يدخل) انت قاعده بره ليه؟

(يروح جهة العاشق ويوضع العصابة بن رجليه ويغزغز... أما كامل يكون من جهة رأس العاشق ويوضع رجله على رأس العاشق. العاشق يوطى راسه. تنزل رجل كامل. يوضعها تانى. كام مرة. كل ذلك والأب بيقول لبنته: قومى خشى جوه. أخيراً البنت تدخل. الأب وكامل يقفوا، ويكون العاشق خلفهم، يقوم يجرى. يكون كامل بيقول للأب: اقعد بنا ندبر لنا حيلة فى مسألة بنتك دى. ييجوا يجلسوا يروحوا واقعين على ظهورهم، شرطاً يقوموا طبلون وجوههم لبعض)

الأب: ايه وقعنا تانى؟

كامل: بنتك، كانت جايبه حبيبها وعملته كرسى وقام جرى.

الأب: اخرس يا حمار. كانت قاعدة على كرسى ولما دخلت اخذته معها، ودخلت. حتى انده لها نسألها. (كامل ينده لها. وأول ما تدخل يسألها الأب) بحق يا بنتى انتى موش كنتى قاعدة ع الكرسى ولما دخلتى اخذتيه فى ايدك؟

البنت: ايوه يا بويا.

الأب: سامع يا كامل. كلامى فى محله.

كامل: (يبص للناس ويقول) شوفوا ابن الكلب !

الأب: اخرس يا ابن الحرام. انت دائماً تكذب على بنتى يا قليل الأدب. بنتى: ملقيناش موز. تعوزى ايه غيره؟

البنت: عاوزة كمثرى يا ابويا.

كامل: كمثرى كتيرة من البتاعة أم ديل دى؟

البنت: ايوه يا كامل.

كامل: شكلها زى الزير، تخينة من جهة ورفيعة من جهة؟

البنت: ايوه يا كامل. كمثرى يا كامل.

كامل: كمثرى يا معلمتى. (ويخرجوا).

العاشق: (يدخل) شفتهم خرجوا، وكل ما آجى أكلمها مبلحقش. لما انده لها، يمكن النوبة دى يغيبوا. ست بديعة؟

البنت: (تدخل) أهلاً حبيبى.

العاشق: حبيبك ايه؟ اللى مابلحق اتهنى بكلمة.

الأب: (يخبط) افتحى يا بنت.

العاشق: قلنا كده. خبينى بقى يا ستى.

البنت: (تفتح البير) انزل هنا.

العاشق: انزل البير، اقلى صراصير. شئ ثقيل. (ينزل ويغطى على نفسه. يدخل الأب وكامل).

كامل: يا ملعمى، بنتك دائماً تضحك علينا وتلعب بنا الكورة.

الأب: صحيح؟

كامل: صحيح.

الأب: ادخل يا ولد هات زجاجة الزبيب من على الرف لما نقعد نسكر وبعدين اجش اكسر لحمها على عضمها. (يجلس أمام اتون[1]. وكامل يجيب الزجاجة ويجلس على شمال الأب. هنا العاشق يفتح اتون المرسح، ويقف خلفهم وتكون فى يده طاسة جلد).

كامل: (يملأ كاس ويقول) معلمى، الكاس فيه قشاية.

الأب: ادلقه. (كامل يرمى المياه التى فى الكاس على العاشق ويملأ غيره) معلمى الكاس فيه عكاره.

الأب: ادلقه. (كامل يرميه على العاشق. وهلم. كام مرة. أخيراً يملأ الكاس ويعطيه للأب) بصحتك يا كامل.

كامل: بالشفا. (الأب يكون وضع الفنجان على فمه ليشربه. العاشق يطوسه على ظهر. الأب يقصع ظهره ويرفع رقبته ويكشر وجهه كمن تألم من ضربة ثم يلتفت لكامل).

الأب: يا ابن الكلب. ابقى سيدك وتضربنى (يضرب كامل بحساب).

كامل: يا معلمى أنا مضربتكش.

الأب: أمال وأنا باشرب الكاس ايه الخبطة اللى نزلت على ظهرى؟

كامل: انت لما شربت الكاس الطراوة طلعت من ظهرك لأن الزبيب المحوج يطلع الطراوة من الظهر (يملأ كاس) محبتك يا معلمى.

الأب: بالشفا.

كامل: (يكون وضع الكاس على فمه. العاشق يطوسه على ظهره كامل يكشر ويتألم ويضرب الأب) ازاى يا راجل تضربنى؟

الأب: لا، يا ابنى أنا موش بضربك، إنما بيتهيألك زى ما تهيألى.

كامل: (بعد كام مرة) لا يا معلمى. لازم نعمل محبة سوا. (يملأ الكاس ويعطيه للأب وهو يمسك الزجاجة. وكل منهم يمسك يد الثانى باليد الفاضية بالشراب تنزل عليهم طوستين. كامل ينظر خلفه) عفريت يا معلمى.

الأب: (يقوم مفزوع. العاشق يفضل يشاور لهم بيده من الاتون كأنه يخوفهم. ثم يغطى على نفسه. الأب يكون ارتكن على جهة الكوليس ويفضل يرتعش ويسأل كامل) ايه يا كامل، ايه كامل؟

كامل: عفريت يا معلمى.

الأب: (بهمة ونشاط) خليك قاعد عليه نكتمه (ويدخل جرى على البيت).

(1) لم أعثر على أصل لهذه الكلمة فى اللغات الأوروبية، وإنما واضح أن المقصود بها الباب السحرى الذى يستخدم لإخفاء الممثلين حين تقضى حاجة المسرحية، أى البير كما يقول النص.

كامل: معلمى راجل عبيط. فاهم أنه عفريت صحيح. وهو رجل مغفل. فأنا اشرب تلك الزجاجة وادخل اتخانق معه، وآخذ حقى منه بالقوة. (يجلس جهة الكوليس على اليمين ويملأ الكاس ويوضعه جنبه على يمينه. يدخل العاشق يشربه. كامل يمسك الكاس ويوضعه على فمه ليشربه فلا يجد حاجة. فينظر لولد بسيط متفرج جالس أمامه يقول له): انت شربته. آه يا حرامى. منيش قاعد فى الحتة دى. (ينتقل جهة الكوليس من الشمال. ويجلس ويملأ الكاس ويوضعه بجواره ويوهم أنه بيجيب قطعة فرخة من المقطف بعدها يمسك إلماس ويوضعه على فمه ليشربه فيجده فاضى) يوه. حتى الحتة دى فيها حرامية؟ (ينتقل جهة الكوليس اليمين ويجلس ثم ينظر للشخص الذى كان قال له انت سرقته ويقول له: انت لسه قاعد هنا، وأنا مقعدش هنا. ثم يقوم ويجلس فى وسط المرسح ويملأ الكاس يوضعه بجواره ويوضع طربوشه فوقه.. ويقول: «ايوه الحتة دى مفيهاش حرامية» يكون العاشق دخل أخذ الكاس الأصلى ووضع كاس به دقيق. كامل يمسك الكاس ويجى يشربه ينفخ فيه فيعفر وجهه بالدقيق ثم يقوم واقفاً قائلاً: يا ملعمى).

الأب: «من الداخل» مالك يا ولد يا كامل.

(يخرج يجد وجهه أبيض. يتخوف منه. وكامل يعمل له بخ بخ. بمعنى انه عفريت. أخيراً يسأله:) انت كامل؟ أمال وشك معفر من ايه؟

كامل: كنت شغال فى وابور الدقيق.

الأب: آه يا ابن الحرام. خوفتنى. حصلنى على البيت (يدخلوا.. يخرج العاشق)

العاشق: الحب بهدلة لما انده حبيبتى اكلمها. «عند بابها» يا ست بديعة. (يرد عليه كامل بصوت اناثى «انشوى» ويخرج له. ويمسكوا بعض إلى أن يتوسطوا المرسح) أنا حبيبتى غلبت من ابوكى وكامل، فمن فضلك ادينى بوسة. (ينظر يجد كامل. يعمل طبلون. كامل يطوسه. العاشق يجرى إلى أن يخرج وكامل ويدخل البيت).

نمرة: يدخل العاشق ينده: ست بديعة. (يخرج له كامل).

كامل: عاوز ايه يا ابن الكلب.

العاشق: بس ست بديعة عندها الدور الوسطانى فاضى بدى أأجره.

كامل: الوسطانى بتاع ملعمتى؟

العاشق: ايوه.

كامل: مؤجره أنا يا مونشير.

العاشق: طيب الدور الفوقانى.

كامل: والتحتانى. (ويطوس العاشق. العاشق يجرى وكامل يستخبى جهة الباب الذى يطلع منه العاشق).

العاشق: معلوم. ما دام، ادخل وامشى بالعافية لازم يسمعنى. فأحسن امشى بوشويش. (يمشى خطوة خطوة وكامل وراه رجل رجل. العاشق يمشى خطوتين والثالثة ينط لورا. يكون كامل رجع لورا. وهكذا ثلاث مرات. ثم أنا العاشق يشعر بأن كامل وراه فيقول:) بقى أنا خايف من كامل افندى ليه، وده قريب واحد غنى فى بلاد الترك وبعت له معى ساعة وكتينة ذهب. فأول ما يقابلنى اقدم له الساعة والكتينة بتوعه (ويفضل يمشى ويلفق كلام إلى أن يجى جنب الكوليس الذى هو خارج منه ويقول:) سعيدة يا سى كامل.

كامل: (يقف باهت ثم يرمى الصرمة من يده بالقوة ويقول) لازم استناه هنا. (يستخبأ جهة

الكوليس)
العاشق: (يدخل ويقول لكامل) ادينى شايفك.
كامل: وأنا شايفك. (يهرب العاشق وكامل يقف على بيت معلمه قائلاً:) يا معلمى!
الأب: مالك يا ولد؟
كامل: بقى يا معلمى كل ساعة الرجل ده يجى هنا وخاوتنا.
الأب: استنه هنا. (يدخل).
كامل: معلمى بقى عنده دم يا جدعان.
الأب: (يخرج ومعه بندقية يعطيها لكامل) اسمك البندقية دى (لكامل يمسكها) شوفها معمرة؟
كامل: (ينفخ فى فم الماسورة) معمرة.
الأب: ايش عرفك؟
كامل: بتنفس.
الأب: هى يا ولد البندقية لما تنفس تكون معمرة؟
كامل: تكون فاضية.
الأب: اسمع يا كامل لما يجى الرجل ده هنا ترفع الديك وتضربه.
كامل: ديك ايه، فيها ديوك؟
الأب: يعنى الزناد يا ولد.
كامل: مفيهاش فراخ؟
الأب: لا يا ولد. فراخ ايه. (يدخل. كامل يجلس فى وسط المرسح. العاشق يتاوب.[1]).
كامل: صاحى. (العاشق يتاوب مرة أخرى) صاحى (ثم ينام كامل. يدخل العاشق. يسرق البندقية ويوضع له مقشة يد، يكون مربوط فى قشها بارود. ثم يولع البارود).
كامل: (يصحى على ضرب البارود ويشاور بيده) بى بى. (كلام بهمة).
الأب: (يدخل. يتخوف من ضرب البارود. ويعمل حركات مع الخوف. وبعد انتهاء ضرب البارود) أنا مديلك بندقية بطلق واحد، وايه ده كله؟
كامل: دى بطلقات.
الأب: اياك أنت نمت يا ولد؟
كامل: ايوه، يا معملى.
الأب: ادخل البيت يا ابن الحرام، وأنا أخلى بالى من الشباك (يدخلوا)
العاشق: (يدخل) أنا سمعت إن واحد ضابط عاوز يجوز البنت دى قام من بلده يخطبها. فأنا أروح على المحطة استناه وأعمل معه ملاعيب (يخرج ويدخل الضابط ووراه العاشق، شايل له بقجة يوضعها بجوار الستارة النازلة بالقرب من الباب الذى دخلوا منه بمقدار متر. ثم أن الضابط يطلع قرش صاغ يعطيه للعاشق اللى شايلله البقجة).
العاشق: (يعمل زى الجعيدية) ارش ايه وبتاع ايه؟ ادينا اجرتنا زى الناس.
الضابط: قرش من المحطة لحد هنا، موش مكفيك؟ هات القرش (العاشق يعطيه القرش.

(١) المفروض طبعاً أن يتثاءب العاشق خارج المسرح.

ويأخذه الضابط) روح بقى ملكش عندى شئ، أحسن انده للبوليس يخدك.
العاشق: طيب هات القرش يا سيدى.
الضابط: (يعطيه القرش. ياخده ويقف. يلتفت الضابط يجده واقف) واقف ليه؟
العاشق: ادينى خارج حالا (ويقف ينظر للضابط نظرات غضب).
الضابط: (يلتفت يجد العاشق) انت برده واقف! يا بوليس! يا بوليس ! (العاشق يخرج) أنا جيت هنا مخصوص لأجل أجوز بنت الرجل العجوز صاحب البيت ده (يخبط على الباب)
كامل: بقى يا ابن الكلب كل ساعة خاوتنا كده؟ (يسحب الصرمة ويخرج فازع على الضابط. وعندما يجده الضابط يضرب له سلام بالصرمة، ويقف مرتعش قائلاً) أنا مموتوش. معلمى اللى موته. (عند خروج كامل يكون الضابط مستعد. يسحب السيف وعندما يجد كامل ساحب الصرمة يفزع عليه بالسيف وعندما يسمع من كامل قوله معلمى اللى موته يقول:)
الضابط: انتم بتموتوا ناس هنا؟ فين معلمك؟
كامل: جوه.
الضابط: انده له؟
كامل: (يقف على الباب ويقول) معلمى، اطلع موت (الأب يخرج يجد الضابط يرتعش. كامل يكون واقف خلف الضابط يشاور للأب بمعنى: ادخل. الأب يفضل يتنطط بظهره إلى أن يدخل. الضابط ينظر لكامل).
الضابط: معلمك فين يا ولد؟
كامل: دخل.
الضابط: انده له؟
كامل: يا معلمى. (الأب يخرج. يرتعش أمام الضابط كامل من خلف الضابط يشاور للأب بمعنى ادخل . الأب يفضل يتنطط إلى أن يدخل).
الضابط: فين معلمك؟
كامل: دخل.
الضابط: لازم أروح أجيبه بنفسى. (يدخل يمسك كم جبة الأب ويخرج ويقفوا على حرف المرسح وجههم للناس والضابط يكلم الأب قائلاً: يا عم انت بتدخل البنت ليه؟ يكون الأب قلع الجبة ودخل بيته. الضابط ينظر للأب يجد الجبة يستعجب ثم ينظر لكامل يجده بيشاور).
الضابط: هيه. بقى انت يا ابن الحرام اللى بتسلطه. تعالى هنا! (يمسكه. يوضع وجهه بقورته فى حرف الكوليس). ان شفتك شلت وشك من هنا أوريك. (كامل يلزق الطربوش على حرف الكوليس وينظر للضابط ويشاور بصباعه على الطربوش. ثم أن الضابط يدخل يجيب الأب ويوقفه بينه وبين كامل. كامل يغمز الأب بيده. والضابط يكون بيكلم الناس الأب عندما يغمزه كامل يهرب من وسطهم. الضابط ينظر على الأب فلم يجده يقول: «عجيبة على الرجل ده». ويدخل يجيب الأب. يوقفه جنبه وهو يقف فى الوسط. كامل ينظر للأب فيدخل البيت، ويكون بيغمز الضابط. يحسبه الأب. الضابط يسأل كامل):
الضابط: بتعمل كده ليه يا ولد؟
كامل: يحسبك معلمى.
الضابط: هيه. اياك انت بتسلطه يا ابن الحرام. طيب. أنا أوريك. (يدخل يجيب الرجل) انت

يا رجل خايف ليه؟ انى جى أجوز بنتك.

الأب: يب يب (كلام بتفخيم. يمسك العصاية يخبط بها) لازم أوريكم يا أولاد حارتنا كل العذاب. نسيبى ضابط. يا ولد يا كامل. هات الجبة لبسهالى.

(كامل يجيب الجبة. يلبسهاله فى العالى. تكون يدين الأب فى الواطى. وإن كان يلبسهاله فى الواطى تكون يدين الأب فى العالى. أخيراً كامل يلبس الكم الشمال فى ذراعه الشمال والأب يلبس الكم اليمين فى اليمين. ويلفوا إلى أن يبقى وجههم فى وجه بعض. أخيراً الأب يكلف كامل باستحضار البنت. فيحضرها. يأمرها بزواج الضابط. تتوقف لأنها تحب عاشقها. فيهوهو عليها الأب ثلاث مرات. يكون كامل هوهو على الضابط ثلاث مرات. المقصود: الأب يوضع يد البنت فى يد الضابط ويقول: انتم الآن زوجان، فلكم الهناء الدايم. ويأمرهم بدخول البيت. ويدخل هو وكامل خلفهم. يدخل العاشق).

العاشق: ازاى الضابط ده ياخد حبيبتى، وأنا أموت بحسرتها؟ (ينظر يجد بدلة الضابط) ونسى بدلته؟ لما ألبسها وأطلع على جتة أبوها البلا. (يلبس البدلة ويخبط الباب. يخرج كامل) فين معلمك؟

كامل: جو البيت.

العاشق: انده له. (كامل يتده له. الأب يخرج. ينظر العاشق ويرتعش لأن العاشق لابس بدلة الضابط. فيتخوف منه). فين بنتك يا رجل؟

الأب: جو البيت.

العاشق: أنا بدى أجوزها؟

الأب: حاضر. انده لها يا كامل. (كامل ينده لها. تدخل). أجوزى ده.

البنت: رايحة أجوز كام يا ابويا؟ (العاشق يظهر لها وجهه جيداً، فتعرفه أنه حبيبها) أيوه أجوزه.

الأب: (يوضع يدها فى يد العاشق) جوزناكم.

(فيدخلوا البيت. وفى البيت يلطشون السيوف على بعضها هو والضابط كأنهم بيتحاربوا. أما الأب وكامل: يخرجون أمامهم يرتعشوا كأنهم خائفين. ثم أن الضابط والعاشق يخرجون فى المرسح ويتحاربون وفى أثناء حربهم الضابط يقول للعاشق: انت مين؟ من أى أورطة؟ من أى بلك؟ والعاشق يبدى أمامه همهمة ودمدمة. وهو يقلع فى البدلة إلى أن يقلعها كلها فيسلم على الضابط قائلاً: سعيدة. ويخرج. هنا الضابط والجميع يقفوا مستعجبين. ثم أن الضابط يوبخ الأب:)

الضابط: ازاى يا رجل ولد زى ده يضحك عليك!

الأب: الحق على هدومك. لبسهم فخفت منهم.

الضابط: تانى مرة إذا جه واحد زى ده، انده على. (يأخذ البنت ويدخل. يدخل الأب ويقول لكامل هات البدلة. كامل يلبس البدلة ويخبط بالسيف على الباب: يخرج له الأب يجده الضابط. يتخوف منه)

الأب: عاوز ايه؟

كامل: أنا جنى نار. وعاوز أجوز بنتك.

الأب: طيب. (يدخل يجيب البنت) أجوزى ده.

البنت: رايحة أجوز كام؟

الأب: (يمسك يدها بالعافية ويضعها فى يد كامل). جوزناكم. (كامل يأخذ البنت ويقصد بها باب الخروج) رايح بها فين؟

كامل: رايح بها اللوكاندة.

الأب: لا. بنتى لا تتجوز إلا فى بيتى.

(بعد مناوشة من هذا القبيل يقصد كامل بيت الرجل ويقول للناس: «الضابط جوه، دلوقت يحاربنى يا جدعان». ثم يدخل والبنت فى يده. يحصل بينه وبين الضابط تلاطش بالسلاح، حتى تسمعه الناس. هنا الأب يسمعه يقف يرتعش. أما كامل والضابط يخرجون بالمرسح ويتحاربون. كام لطش. وفى أثناء الحرب كامل يكون بيقلع ملابس الضابط. وعندما يتضح أنه كامل الضابط يضحك ويوبخ الأب):

الضابط: حتى خدامك بيضحك عليك.

الأب: الحق على هدومك المبعزقة فى الشارع. (لكامل). دخل الهدوم يا ابن الحرام (البنت تدخل والضابط وراها. كامل يحمل الهدوم ويدخل وراهم. (الأب يقول للناس) إن ما كنتش بنتى كنت لبست البدلة أنا الآخر. نكتة. (ويدخل يظهر العاشق).

العاشق: بقى حبيبتى أجوزت، وعملت الحيل التامة لكونى أجوزها مقدرتش، وعيشتى دى قلتها أحسن. لازم أموت نفسى وارتاح. (يمسك سكينة ويشاور لضربْ نفسه. يخرج عليه رجل كبير مسن)

الرجل: رايح تقتل نفسك عمداً ليه يا ابنى؟

العاشق: وانت، ماذا يعنيك؟

الرجل: بس قلبى عليك.

العاشق: أنا بحب واحدة وهى تحبنى. وعملت كل الوسايط لجوازها فلم يقبل والدها. لأنى فقير. وزوجها لشخص آخر، فمن زعلى مرادى أعدم نفسى وارتاح.

الرجل: لا يا بنى. حرام تموت نفسك. خد تلك العصاية وهى تنولك مرغوبك.

العاشق: (يمسك العصاية ويرميها) خذ يا شيخ.

(إلى هنا ينتهى النص المدون. ولكن من السهل التعرف على بعض ما كان يجرى بعد ذلك، لأن دخول الشيخ لمساعدة العاشق عن طريق عصا مسحورة كان نمرة معروفة فى مسرح الارتجال. تجد هذه النمرة موصوفة بشئ من التفصيل فى الإضافة التى أدخلت على وصف دور الأب فى فصل خياطة وخياطة. انظر الصفحات التالية).

فصل:

الجزمجى اشكازى عبده

(مناظره: كوتشينة. كورة. ورق كرتون لأجل الضرب. تربيزة عليها فردة جزمة قديمة. شاكوش. الموضوع: تفتح الستارة عن تربيزة موضوعة وعليها عدة جزمجى. يدخل العاشق)

العاشق: أنا بحب بنت صاحب البيت ده حب زايد. لما انده لها أطفى شوقى. (ثم يغنى قصيدة. تخرج البنت تسلم عليه باشتياق). أنتم بردو سكنتو الدكان دى. أنا مراراً بقول لك متسكينيش الدكان دى لأنى كل ما آجى هنا بختشى.

البنت: أمى اللى سكنتها. وأنا لازم أعمل حيلة على الساكن لما يعزل. (تدخل الأم).

الأم: واقف هنا ليه.

العاشق: (يدعى أنه من رجال الصحة). ايه الوساخة دى. أنا لازم اكتبك مخالفات. (كلام هت. وعند خروجه يسلم على البنت).

الأم شكشوكة: (تضرب البنت) خشى خشك خاشش. (يخرجو. يدخل الجزمجى).

الجزمجى: خلى المراكيب تثبت فى حوافرنا   ولا تنام إلا جائعاً حافى

ما بين طرفه عين وانتباهتها   ينقلب الانسان من اسطى إلى اسكافى

أنا كنت رجل صاحب ورشة كبيرة، وفضلت الصنايعية تاكل منى، والزمان ياكل منى لما صبحت على طراطيف الفقر. (يدخل عليه رجل عجوز).

العجوز: ايه. فلقت الحيطان. قلعت البيبان. قلقت الجيران، يا ابن الحرام. يلعن أبو حلمة نبقة مشمشة تفاحة برقوقة مناخيرك يا.. يا.. يا (يفتح شفايفه بمعنى أنه بيشم ويحرك وسطه وينهز. (هنا الجزمجى يستعجب. العجوز يعيد الموضوع تانى. يستعجب الجزمجى العجوز يعيد الموضوع ثالثاً).

الجزمجى: يا عمُ العجوز!

العجوز: عم؟ جاك عم الدبب.

الجزمجى: يا أبويا العجوز!

العجوز: جاك بو. (وهلما، من هذا القبيل)

الجزمجى: (يحكى للعجوز حكاية انه كان رجل صاحب ورشة والزمان غدر به حتى اشتغل اسكافى).. وكل ما أجيب ولد صبى وأفوته فى الدكان وأروح أجيب شوية رشراش وأرجع أجده سرق الجوز الموجود فى القالب ومشى. وآدى سبب زعلى يا عم.

العجوز: بس كده؟ قلى وأنا أروح أجيب لك ابنى.

الجزمجى: روح هاته.

العجوز: يا أخى روح. هاته؟ مربوط على الطوالة؟ هاته؟

الجزمجى: أمال ايه يا عم؟

العجوز: قل لى من فضلك واحسانك ولطافتك وخفافتك روح هات ابنك.

الجزمجى: طيب يا عم. من فضلك، واحسانك، ولطافتك، وخفافتك روح هات ابنك.

العجوز: اجيب ابنى يشتغل عندك؟ رايح يمشى على ايه؟

الجزمجى: يمشى على الأرض.

العجوز: ابنى؟ آه يا حمار. أقل ما يكون موش تفرش له حرير من بيتى لحد هنا.

الجزمجى: يا عم العجوز، هو ابنك رايح يشتغل عندى صبى وإلا أحطه على الرف؟

العجوز: طيب لما يقول لك: عطشان، تسقيه فى ايه؟

الجزمجى: أسقيه فى القلة اللى بشرب منها.

العجوز: أما الجزمجى مجنون. أقله كمان موش تسقيه فى حوض بللور مملوء بماء الورد. طيب لما أجيب ابنى وتقعده على الكرسى ويجى على وشه الظير، تعمل ايه؟

الجزمجى: اعمل له ايه؟ يجى على وشه، على وشك زى بعضه.

العجوز: اقله يا بو عقل تخين، موش تجيب له ناموسية توضعها عليه.

الجزمجى: يا عم العجوز، أنا عاوز ولد صبى، موش عاوز عروسة.

العجوز: يا عبيط، أنا ابنى نعناعى. ابنى شلبى. ابنى مربى، من ذوى العلوم. يعرف من اللغات تسعين. بالك ابنى لما يجى هنا عندك فى الدكان، تبقى الجزم نازلة على دماغك زى المطر.

الجزمجى: جاك جزم على راسك. قول يعنى: الزباين تجى عندك كتير.

العجوز: ايوه. يجوا عندك بالزوفة.

الجزمجى: طيب يالله نروح نجيبه.

العجوز: بس من فضلك تمشى خطوة خطوة.

الجزمجى: يالله.

العجوز: (يرفع رجله، ثم يلتفت للجزمجى ويقول بزعيق) ايه؟ ماشى زى الحمار.

الجزمجى: ماشى زى ابوك. يا ابن الكلب أنا لسه حطيت رجلى؟

العجوز: على مهلك. (ثم يرفع رجله ويلتفت وراه) ايه، ماشى زى الطور.

الجزمجى: (يكون رافع رجله ويشير عليها ويقول) أهيه، لسه ماحطتهاش على الأرض. حتى اسأل الناس.

العجوز: على مهلك من فضلك. (يرفع رجله ويلتفت وراه) ايه؟ ماشى زى العجل.

الجزمجى: (يكون رافع رجله) لسه مانزلتش على الأرض. (بعد تالت نمرة يمشى العجوز لحد الكوليس).

العجوز: يا كامل. (لحد ما يتاوب كامل. يرجع العجوز بفزعه مخضوض) الحمد لله. سليمة. برده سليمة.

الجزمجى: ايه، جرى ايه يا عم العجوز؟

العجوز: اسكت. اسكت. ابنى صحى.

الجزمجى: وايه يا عم إذا كان صحى.

العجوز: اسكت أحسن يضربنا. (ثم يرجع لحد الكوليس ويقول) يا كامل يا ابنى.

كامل: أيه يا ابويا. جبت لى الحمار؟

العجوز: آه. (يرجع جرى يقول للجزمجى) اعمل معروف واعمل حمار قد نصف ساعة.

الجزمجى: حمايه يا عم. أنا عاوز ولد صبى للدكان، موش ولد مدلع.

العجوز: (يرجع لحد الكوليس) يا كامل. (يخرج كامل)

كامل: ايوه.

العجوز: تعالى يا ابنى اشتغل جزمجى عند الراجل ده.

كامل: طيب يا ابويا.

الجزمجى: تشتغل بأى كيفية؟

كامل: بالدقيقة، اشتغل. بالساعة، اشتغل، باليوم، اشتغل. بالجمعة، اشتغل، بالشهر، اشتغل. بالسنة، اشتغل.

الجزمجى: كويس، طيب تشتغل الدقيقة بكام؟

كامل: بتسعين فرنك.

الجزمجى: طيب وفى الساعة بكام؟

كامل: بسبعين فرنك

الجزمجى: كويس. بقى تشتغل فى الدقيقة بتسعين فرنك وفى الساعة بسبعين فرنك. طيب. وفى اليوم بكام؟

كامل: خمسين فرنك.

الجزمجى: طيب وفى الجمعة بكام؟

كامل: عشرين فرنك.

الجزمجى: طيب وفى السنة بكام؟

كامل: بعشرة فرنك.

الجزمجى: كويس خالص. طيب، وكل خمس سنين تاخد كام؟

كامل: نبقى نتحاسب.

العجوز: هات أجرة ابنى.

كامل: الأجرة لى.

أبوه: لى «يتشاجروا. يدخل الجزمجى وسطهم. كامل يطوسه».

الجزمجى: (يخرج) وأنا اقبح من الاثنين اللى دخلت فى وسطهم «يلتفت لكامل» الأجرة لك (ويلتفت للأب) لك. (وهلم. أخيراً الأب يخرج. الجزمجى لكامل) ابوك بيقول انك تعرف تسعين لغة؟

كامل: نعم.

الجزمجى: تعرف فرنساوى؟

كامل: لا.

الجزمجى: تعرف انجليزى؟

كامل: لا.

الجزمجى: تعرف تركى؟

كامل: لا.

الجزمجى: تعرف طليانى؟

كامل: لا.

الجزمجى: امال تعرف ايه؟

كامل: اوريك اعرف ايه. «ويقمص بالموشح وينهق، ويرقص، بمعنى انه حمار).

الجزمجى: «يضربه» بطل اللغة دى.

كامل: «يعيط» يحرق ابوك يا ابويا. أنا طول عمرى ما اشتغلش ابداً.

الجزمجى: (يجلس على كرسيه) شوف. تمشى كده. ثم تحود كده. وتطلع كده. تلاقى قدامك باب. تفتحه وتجيب منه كرسى وتجى.

كامل: احود على الطلعاية . وانزل على النزلاية. اشوف العلواية. رانزل على الدحدوراية. اجيب كرسى واجى. (يجيب الكرسى)

الجزمجى: اقعد عليه. (كامل يجلس من فوق على خرزانة الكرسى) موش كده يا ابن الحرام. اقعد من تحت (كلام بخلق. كامل يجلس على الأرض) يا واد فوق الكرسى. (كامل يقعد على خيزرانة الكرسى) تحت الكرسى. (كامل يجلس على الأرض) فوق الكرسى. (كلام بخلق) اقعد فى الدور الوسطانى. (كامل يجلس كالعادة. الجزمجى يعطيه فردة جزمة) امسح الوش. (كامل يمسح وشه) بتعمل ايه يا كامل؟

كامل: بمسح وشى.

الجزمجى: (يضربه) يا حمار، أنا بقول لك وش الجزمة. (يضربه) امسح البوز. (كامل يمسح بوزه) بتمسح ايه؟

كامل: بتقول لى تمسح البوز؟

الجزمجى: يا حمار أنا بقول لك على بوز الجزمة. اتعلم يا ابنى تبقى كويس. (يقوم) خلى بالك يا كامل، احسن رايح مشوار (وحين يمشى يقول كامل:)

كامل: معلمى: هات لنا المسامير طول عشرين سنتى لأجل بوز الجزم. هات لنا طول خمسين سنتى لأجل كعب الجزمة الستاتى. هات لنا رشراش علشان نلزق بمباغ الجزمة النحاس. «نمر» لما تروح لمراتك سلم عليها وقول لها: جبت واحد صنايعى خفافى.

الجزمجى: يا وله. ابن الحرام. عيب عليك. اختشى شويه. (يمشى ويوضع يده على قورته) نسانى ابن الحرام أن أوصيه على البنت الفاجرة (يرجع لكامل) تعرف الشباك ده اللى فى البيت ده؟ موجود فيه بنت فاجرة اوعى تكلمها لأنها سبب خسارة الدكان والصبيان (يخرج كامل يقعد يشتغل. تخرج البنت).

البنت: كل ما أخرب الدكان دى. تعمر تانى. فأنا لازم اتسبب فى قفلها (لكامل) انت، يا ابن الجيران!

كامل: نعم، انت يا بنت الجيران.

البنت: انت اسمك ايه؟

كامل: قبلة انتى اسمك ايه؟

البنت: قللى انت قبله؟

كامل: قولى لى انتى قبلة؟

البنت: لا، انت الأول.

كامل: اسمى كامل.

البنت: وانا اسمى بديعة. كامل. كامل. كامل.

كامل: بديعة. بديعة. بديعة. (كل منهم يدور بالمرسح).

البنت: انت صناعتك ايه؟

كامل: جزمجي.

البنت: أنا عاوزه جزمة.

كامل: على راسي. «يجلسها أمامه على الكرسي ويأخذ رجلها عى حجره» عاوزه جزمة البوز من ورا والكعب من قدام؟ وإلا أعملك مفتوحة من تحت ومقفولة من فوق؟

البنت: مفتوحة من تحت يا كامل.

كامل: على عيني (ويدور على القياس. يدخل الجزمجي يجد كامل مع البنت. يعمل طبلون وإشارة).

الجزمجي: أنا باقول له اوعى تلك البنت دي وهو برده يعمل كده؟ أنا أوريه. (يمسك كتف البنت) ادخلي بيتك. (تقوم البنت يجلس هو على الكرسي ويمد رجله على حجر كامل) قيس.

كامل: هيه الرجل اتغيرت؟ (ينظر يجد الأسطى هو الجالس على الكرسي فيمسكه من رجله ويرميه على الأرض بكرسيه بحاله. الجزمجي يقوم يضرب كامل. كامل يعيط).

الجزمجي: بص في الجزمة!

كامل: عين فيك وعين في الجزمة.

الجزمجي: أنا يا ابن الحرام بقول لك اوعى تكلم البنت دي ابداً، سامع؟

كامل: حاضر يا معلمي. (يخرج الجزمجي) اظن البنت زعلت. لما أنده لها (يقف أمام منزل الجيران) انت يا بنت الجيران (البنت تخرج) انت اسمك ايه؟

كامل: وانتي اسمك ايه؟

البنت: اسمي بديعة، وانت اسمك ايه؟

كامل: اسمي كامل.

البنت: (تلف بالمرسح) كامل، كامل، كامل.

كامل: (يلف بالمرسح بديعة، بديعة، بديعة.

البنت: تلاعبني الكوتشينة؟

كامل: من ايه لايه؟

البنت: من جزمة لجزمة

كامل: لا، من بوسه لبوسه.

البنت: لا يا اخويا.

كامل: بخطرك يا اختي.

البنت: أنا داخله بيتنا.

كامل: على كيفك.

البنت: (أخيراً). طيب، من بوسه لبوسه. (يجلس كل منهم على ركبه ونصف ويلعبوا. يدخل الجزمجي. تقوم البنت)

كامل: ٤، بقوا ٩، بقوا ١٦ فورة (ينظر يجد الجزمجي. يعمل طبلون).

الجزمجي: كده يا ابن الحرام؟ أنا موش قلت لك اوعى تكلم البنت دي (يضربه) لما ادخل استخبى هنا واشوف رايح يعمل ايه مع البنت دي. (يدخل البنت يقلد صوت حريمي). يا حبيبي يا كامل. يا روحي يا كامل.

كامل: (يفتكر أنه البنت) يا روحي يا بديعة. يا عيوني يا بديعة.

الجزمجي: (يخرج) آه يا ابن الحرام، يا روحي يا بديعة، يا عيوني يا بديعة (يضربه ويدخل تاني منزل بديعة دون أن يراه كامل ويقول) يا روحي يا كامل، يا حبيبي يا كامل.

كامل: (يعرف صوته ويحذفه بجميع الأشياء التي على التربيزة).

الجزمجي: آه، يا ابن الكلب، لازم أروح أشد أبوك من دقنه (يخرج. تدخل البنت)

البنت: يا حبيبي يا كامل. يا عمري يا كامل.

كامل: روحي يا بنت الكلب يا قونطجية (البنت تعيط) مسكينة يا جدعان، انتي عاوزه ايه؟

البنت: اقولك، تجي نلعب الكورة، من قلم لقلم؟

كامل: وأنا قبلت.

البنت: (تمسك الكورة) هيه.

كامل: ايه ده يا بنت؟

البنت: لعب كورة.

كامل: ده، لعب سرير يا بنت الكلب.

البنت: (تمسك الكورة) آن - دي ترواه. هيلا (تحذف الكرة. تقع من كامل. تضربه قلم. كامل يمسك الكورة ويقول: آن - دي ترواه. ويحدف الكورة تلتقطها البنت وهلم. كلما البنت حدفت كامل تقع منه الكورة. وهو كلما حدفها تلتقطها ٣٠ مرات. وثالث مرة كامل يمسك الكورة).

كامل: بقى كل مرة تلقفيها؟ لما أحودها علشان أضربها قلم. (يحدف الكورة . تكون شكشوكة مقبلة تجي الكورة في عينها. توضع يدها على عينها).

شكشوكة: آه يا عيني. (يدخل الجزمجي يترجاها ويوبخ كامل).

الجزمجي: لما أروح أجر ابوك (يخرج والحرمة وراه).

البنت: (تدخل) كامل!

كامل: روحي يا قونطجية.

البنت: معلهش. الحق علي.

كامل: عاوزه ايه؟

البنت: تلعب أم عميش؟

كامل: أم عميش دي ايه؟

البنت: تغمي عينيك وأنا أغمي عيني ونلعب.

كامل: طيب يالله نلعب. (البنت تغمي عين كامل ويجلسوا على ركبة ونصف).

كامل: أم عميش؟

البنت: عاوز ايش؟

كامل: ايش ضايع لك؟

البنت: ابرة وخيط.

كامل: علشان ايه الابرة والخيط؟

البنت: علشان نخيط كيس.

كامل: علشان ايه الكيس؟

البنت: علشان نحوش فيه فلوس.

كامل: علشان ايه الفلوس؟

البنت: علشان نشترى بهم طوب.

كامل: علشان ايه الطوب؟

البنت: علشان نبنى حمام استحمى فيه أنا وأنت يا حبيبى. (يدخل العاشق. يحط ايده فى ايد البنت ويأخذها يدخل البيت. يدخل الجزمجى يجلس بدل البنت).

الجزمجى: أم عميش؟

كامل: الصوت اتغير يا جدعان.

الجزمجى: عاوزه ايش؟

كامل: ابرة وخيط.

الجزمجى: علشان ايش الابرة والخيط؟

كامل: علشان البلاوى.

الجزمجى: (يضربه) لازم أجر ابوك من وشه. (يخرج. تدخل البنت).

البنت: كامل!

كامل: روحى يا قونطجية. (تترجاه. يسكت)

البنت: انت بتشتغل هنا بكام؟

كامل: بقرش صاغ كل يوم.

البنت: تشتغل عندى كل يوم بخمسين قرش صاغ؟

كامل: اعمل ايه؟

البنت: تشيل شوال قشر فستق وتاخد خمسين قرش صاغ يومى.

كامل: علشان الفاصوليا. (المقصود. يرضى بذلك. تأخذه البنت وتدخل البيت. يدخل الجزمجى).

الجزمجى: يا كامل!

كامل: روح يا ابن الكلب. أنا اشتغلت بنصف جنيه يومى. (تدخل شكشوكة).

الجزمجى: ازاى يا حرمة كل ما اجيب واحد صبى تخسروه؟ (هنا يخرج كامل شايل شوال داخله العاشق). ده ايه ده؟

كامل: ده قشر فستق.

شكشوكة: إن كان قشر فستق يكون من عندى. وإن كانت قصاصة تعال تكون من عندك. نزل يا كامل (ينزلوا الشوال ويفرغوه يجدوه العاشق). ايه ده؟

كامل: قشر قرنبيط.

شكشوكة: ايه ده يا بنتى؟

البنت: حبيبى.

شكشوكة: حبيبك؟ شرفى راح. هاتوا لى سكينة اموت نفسى. يا خرابى، يا خرابى.

(هنك. أخيراً كامل يطوسها).

«تقفل الستارة»

✲✲✲

ملاحظات:

(١) حتة شايف الشباك ده فيه بنت.

كامل: حلوة؟

الجزمجى: وانت مالك يا ابن الحرام. بتسأل حلوة أو وحشة؟ (يضربه)

(٢) بعد لعب الكوتشينة وضرب الأسطى فى كامل يوضع الكوتشينة فى عبه. يسأله:

الأسطى: حطيت الكوتشينة فى عبك ليه؟

كامل: يمكن تيجى تلاعبنى تانى! (يضربه الأسطى. مفهوم؟).

فصل:
البندوق

(تفتح الستارة عن مدرسة داخل أود المرسح، ومعلمها كامل. يدخل رجل عجوز. يقول جملة: أنه غنى، أما هزلية أو جد).

العجوز: .. وعندى ولدين، الأصغر منهم فهيم جداً، والأكبر عبيط. وجبتهم المدرسة هنا عند المعلم كامل. إنما هو مبسوط من الأصغر وزعلان من الأكبر. فأنا جيت أوصيه على الأولاد. (ينده) يا معلم كامل. (نمر، حتى يخرج كامل يسلمون على بعض، وكامل يشكى من الأكبر).

كامل: الولد ده بطال، ودائماً يشرب الحبر ويأكل الكتب والكراريس. فخده، موش عاوزه عندى.

العجوز: ما تزعلش يا معلم كامل.، وأعمل معروف ربيه انت، لأنك معلم ماهر. ولك على تحضر لى الأولاد هنا، وأنا أضرب الولد العبيط علقة جامدة. (ينده للعبيط. يخرج شخص وجهه منقرش بالبوية الحمرا والسودا والبيضا، وحافى وفى رقبته مقطف حامل به كرات وفجل ولفت وعيش وجبنة ولبن وسجاير وهو يأكل من هذا وهذا ويجعر).

العبيط: هات مليم علشان اشترى طعمية.؟

الأب: بقى يا ولد الأكل ده كله معك، ولسه عاوز أكل؟

العبيط: (يجعر، وينام فى الأرض ويجعر ويرفص، أخيراً:).

الأب: طيب قوم وأنا أعطيك مليم. بس قولى تعلمت ايه؟

العبيط: ب بويا بو، يا يا دقنك زى الكوسايا. ألف لا شئ عليها، دقنك شخوا عليها.

الأب: (لكامل) ما شاء الله. دى علومك اللى بتعلمها للأولاد، يا معلم كامل.

كامل: ما دام أنه ولد قبيح وعقله تخين.. اسأل أخوه وهو ينبيك.

الأب: (يسأل الأصفر) تعلمت ايه؟

الأصفر: تعلمت جميع العلوم. أقول فى النحو أو فى الجناس العربى؟

الأب: قول فى الجناس أولى.

الأصفر: طرقت الباب حتى كل متنى.

فلما كل متنى كلمتنى

فقالت لى ايا اسماعيل صبرا

فقلت لها يا أسما عيل صبرى (ثم يفسرها)

الأب: كويس خالص. ادخلوا بارك الله فيكم.

(هنا الأب يوصى كامل على الأولاد. يحضر أحد التلاميذ يشكى من العبيط قائلاً: البندوق شرب منى الحبر. وغيره يقول: أكل منى الورق. وغيره يقول: أكل الكراس. وهلم. من هذا القبيل. كل ذلك والأب يقول. معلهش. بعد مناوشة يخرج الأب. ويدخل بعد برهة).

الأب: (ينده على المعلم كامل فيخرج له.) بس بدى احكى لك الحكاية، وخايف تزعل!

كامل: لا، احكى.

الأب: بس عبارة صغيرة، اوعى تزعل!

كامل: لا، قول.

الأب: يعنى متزعلش؟

كامل: أبداً، بس احكى. (بعد مناوشة تطويل من هذا القبيل، الأب يطلع اتنين جنيه يعطيهم لكامل).

الأب: خد الاتنين جنيه دول على سبيل المحبة، واعزرنى، لأنى ممعيش فلوس.

كامل: دى العبارة اللى رايح أزعل منها، كنت أديهم لى من الأول بدال الحدوتة الطويلة العريضة. (يخرج الأب ويدخل كامل المدرسة. يظهر الولد النبيه. اسمه فوزى. مثلاً.)

فوزى: دلوقت اعمل ايه؟ أنا حبيت البنت خدامتنا وخلفت منها ولد. لكن خايف من ابويا. موش عارف اعمل ايه. ودلوقت البنت تجى هنا. (تدخل عليه البنت. يسلمون على بعض بنظرات حب يخرج عليهم كامل يقف خلفهم ويعمل حركات بالإشارة. مستعجب. ثم يضرب برجله وراهم فالبنت تروح جهة كوليس والولد جهة كوليس).

كامل: الله، الله، يا مزز. (الغضب للولد) ايه ده يا واد، يا كروديه؟

الولد: (يبكى بهزه، ورعشة) من قيمة، من قيمة سنة، سنة، وشهرين.. شهرين قلت لخدامتنا ادخلى اكنسى الأودة.. اكنسيها.. الأودة.. وهى تكمل لك.

كامل: طيب، تكمل لى (يروح عندها) ايه العبارة؟

البنت: قال لى.. قال لى: اكنسى الأودة، كنستها. وقال لى اقلعى الجلابية القطيفة. قلعتها. قلعتها. وقال لى: البسى قميص النوم. النوم. لبسته.. وهو يكمل لك.

كامل: وهو يكمل لك. (يتوجه اليه) ايه الحكاية؟

الولد: قلت لها اطلعى السرير. السرير. طلعت. قرصتها قرصة خلفت ولد.

كامل: يا ابن الكلب، ابعد عنى احسن تقرصنى قرصة اخلف بغل.

الولد: اعمل معروف يا معلمى. خللى البنت بالولد هنا وأنا أعطيك عشرة جنيه شهرى. (ويتحايل عليه ويبوس يده، أخيراً يقبل كامل ويدخلهم فى أوده داخل المدرسة ويدخل معهم).

الأب: (يدخل) أنا جيت أشوف الأولاد (يظهر عليه العبيط).

العبيط: آبه، آبه، آبه. (ويترقص ويتحرك مشاوراً بحركات) أخويا، خدامتنا، ولد صغير نونو، سنانه كبار.

الأب: ايه بتقول يا واد؟

البندوق: (يعيد الحكاية. وهكذا كام مرة).

الأب: ادخل المدرسة، وأنا أشوف ايه العبارة. (يدخل البندوق. الأب ينده) يا معلم كامل. (يخرج كامل، يسلم عليه بحركات.) يا معلم كامل:البندوق ابنى بيقول لى أخويا، خدامتنا، ولد صغير، سنانه كبار. عم كامل . وده كلام مقتضاه وجود أسرار تخصنا عندك فى الأودة.

كامل: يا سلام ! اسرار فى الأودة؟ اتفضل المفتاح (ويسحب المفتاح من عبه أو حزامه ويمده بيده للأب ويرده تانى فى ملحه. وهلم: كلما كلمه الأب فى مسألة الأودة، يسحب المفتاح ويمده للأب تانى. وهذه أمور بكش من كامل. يمد المفتاح ويرده، كأنه لم يكن عنده حاجة. بعد كام مرة الأب يصدق كامل، ويشخط فى البندوق يدخله المدرسة ويسلم ع المعلم كامل ويخرج. كامل ينده للولد والبنت).

كامل: أخوكم فضحنا وكان أمرنا رايح يكشفه أبوك، فلازم تخرجوا من عندى. (يترجاه الولد فلم يقبل).

الولد: شوف يا معلم كامل. أنا عندى مبلغ خمسة آلاف جنيه، فأنا آخذ حبيبتى وأسافر فى قطر الساعة ٨ أو ٩. (يدخل عليهم البندوق).

البندوق: هيه شفتو. سمعتو. الساعة ٨ أو ٩. (ويشاور بيده، كمن يريد السفر قائلاً هو وو. وكأنه يصفر. فيضربه المعلم وهو يسوقه أمامه. ويدخلوا المدرسة ليستعدوا للسفر. يدخل الأب. يخرج له البندوق).

البندوق: ابويا، ابويا. (بحركات عم كامل.) أخويا. خدامتنا. ولد صغير. نونو. كبار. الساعة ٨ أو ٩. هو ده.. (حركة سفر الوابور).

الأب: ايه بتقول يا ولد؟

(بندوق يعيد الحكاية. هنا الأب يتيقظ، إذ يسمع صوتهم من الداخل يتكلموا فى مسألة السفر. فالأب يختفى جهه الكوليس. والبندوق بجهة كوليس من الصف الثانى. فيخرج كامل وفريد[1]، والبنت حاملة الطفل الصغير. يدخلوا جهة المدرسة من الصف الثانى فينظر لهم الأب ويتأكد منهم ويقول لزكى وهو البندوق: لما يخرجوا أبقى اضبطهم معى. فيخرج كامل وفريد والبنت فيجرى ضبطهم الأب بأصول مقبولة. ويجرى توبيخ كامل:

الأب: هكذا شأن خوجات المدراس؟ تعلم تلاميذها درس العشق. (جملة).

(١) نسى مدون النص أنه كان اقترح فوزى اسماً للولد !

كامل: ابنك واقع الخدامة سفاح وخلف منها هذا الولد. (ويشير على الطفل) فضرورى تتستر عليهم وتجوزهم ببعض.
الأب: لا، أنا لا أجوز ابنى خدامة، فعيب على شرفى.
كامل: أنا معلمه وأحب أن تتستر عليهم وتجوزهم ببعض وتسمع كلامى. (بعد مناوشة، الأب يوافق.)
الأب: جوزهم انت. (فكامل يجوزهم بعض).

*** ملاحظات:**

(١) حتة منسية: عند استحضار الطفل أمام كامل، أول كلامهم يخرج عليهم البندوق قائلاً: شفتو، شفتو، بموضوع عبط.

(٢) حتة أخرى: عند كامل ما يأخذ الولد الطفل، أمه وأبيه يطلبوا الفسحة بمقدار ساعتين ويخرجوا وكامل يدخل به ع الأودة.

تنبيه: يجوز وجود حرمة شلق، تدخل على كامل وتعرفه أنها لها ولد، وتريد وجوده بالمدرسة، شرطاً تجرى معه مناوشة. فلما يقبل كامل يقول لها هاتيه. تحضر ولد عبيط. يشتغل كامل معه غر. وأيضاً يشتغل معه البندوق معاكسات ليعضهم. وفى آخر الفصل عند زواج فريد بالخدامة، البندوق ينط على الحرمة الشلق ويوقعها الأرض ويركب عليها، ثم مضحكة، حتى تكون القافلة حامية.

انتهى

فصل:
النقاش

(عبارة عن حرمة تطلع تقول:)
الحرمة: يا ربى ايه اعمل؟ جوزونى راجل تنبل. كل ساعة قاعد فى البيت. يقول لى: اعملى قهوة. عبى شيشة. ولا يدور على شغل، ولا حاجة. حتى جعت. وايه العمل، مش عارفة. فالأحسن أنا أقول له: قوم اشتغل، أما اشوف ايه اعمل. (تقف على الباب تنده) يا كامل.
كامل: (من الداخل) ايه يا بنت. واقفة تزعلى الناس بالزعيق فى الحارة. خشى زعقى جوا. تعالى عبى شيشة.
الحرمة: شيشة ايه وسخام ايه؟ قوم يا راجل اطعمنى، أنا جعانه.
كامل: (يدخل لها) ايه عاوزه يا حرمة؟ أنا تنبل. انتى اشتغلى واكلينى. عجبك عجبك. ما عجبك ادينى حقى وطلقينى.
الحرمة: هى المرة تطلق الراجل؟

كامل: ايوه، أنا طول عمرى اتطلق كده. (مناوشات يطلع رجل عجوز يقابل البنت).
الحرمة: يا عمى، تعالى شوف الراجل ده اللى جوزولى ابويا، قاعد فى البيت، لا يشتغل ولا حاجة. ودائماً يوكلنى طعمية. فول. زيتون.
العجوز: موش عيب عليك، لما تتجوز واحدة ست زى دى تموتها من الجوع، توكلها زيتون وطعمية وفول. رايح تموت البنت الله ينكد عليك.
البنت: (تقترب من كامل وتصحن على اديها وتقول: لم أقعد معك وأيضاً عمها يصحن على يديه ويقول لكامل فلفل فلفل، ويترقص. ثم يدخلوا).
كامل: لما اقعد هنا اشحت كام جنيه ولما تشوف مراتى الجنيهات تصطلح. (يجلس على باب بيته) اللى ما حد فات يا جدعان قدامنا نشحت منه. نفض الشارع.
أمين: (يدخل لابس بدلة مهريدة) يا شنطة هدومى لا تلومى، فإن الفقر قطع بنطلونى.
كامل: اعطينى لله؟
أمين: (معه جدول علامة على أنه نقاش) انت شحات؟
كامل: أيوه.
أمين: طيب وقاعد على بيت كامل افندى ازاى؟
كامل: ده بيتى يا ابن الكلب.
أمين: بيتك انت؟ ده بيت كامل افندى.
كامل: أنا كامل افندى.
أمين: لا. لا. لا. طيب أنا نقشت البيت. إن كنت انت كامل افندى قلى لى على وصف البيت.
كامل: آه، ها، ها. أنا أقول لك على وصفته. أول ما تدخل تلاقى مندرة على يمينك ومندرة على شمالك. وتطلع على السلم تلاقيه حجر.
أمين: أيوه.
كامل: وتطلع فوق تلاقى قدام وشك أربع كنيفات.
أمين: أنا مفيش قدامى إلا كنيف واحد. لكن أوصاف البيت دى تمام. وأنت صعبان على جداً. فين، فين، (بلهفة وزعقة وتحرك أرجل عن بعضها) يا كامل افندى الجزمة الزمرد اللى كنت تلبسها. فين (باستغراب) يا خسارة، فين الكتينة اللى كنت تلبسها اللى طولها ٣٠٠ متر، اللى كنت تبقى ماشى ومشيلها ١٠٠ عربية كرو. يا خسارة يا كامل افندى.
كامل: فيه كتينة طولها ٨٠٠ متر يا ابن الكلب؟
أمين: فين يا كامل افندى، فين الساعة اللى كنت تلبسها اللى داير بيكارها ٧٠٠ متر؟ يا خسارة يا كامل افندى.
كامل: فيه ساعة داير بيكارها ٧٠٠ متر يا ابن الكلب؟ الكلام ده ايه؟
أمين: المقصود. انت قاعد بتشحت ليه يا كامل افندى؟
كامل: أنا بشحت اكمن مراتى زعلانة لكونى فقير، فايه أعمل، موش عارف.
أمين: أنا كنت غنى، ثم زعلت معهم فى البيت وبعدين قال لى عقلى: سافر من هنا. قمت رحت على المينا، وجدت وابور قايم، سألت على اسم الوابور قالوا اسمه: مستر لاى (ويطوح رأسه) ركبت فيه ودانا يافا. ومن يافا رحنا حيفا. (ويطوح ذراعه) ومن حيفا رحنا باريز باريز. باريز.

(ويهز يده بشهامة وشخط). يا سلام على باريز. يا سلام على سكة باريز. يا سلام على شوارع باريز. ثم وجدت زحمة. فوق عن ١٠ مليون نفس. سألت عن حالهم. قالوا دول رايحين يتفرجوا على التشخيص. رحت معهم اتفرج. وجدت تشخيص عال قوى. يا لله لما نشخص زيهم لأجل ما تعرف حالة التشخيص. (ثم يكبب هدوم، ويربطهم على مؤخرة كامل، ويجيب جلابية حريمى يلبسها له، ويوضع طرحة على رأسه).

كامل: (يقلع الطربوش يوضعه على بزه الأيسر من داخل الهدوم، عبارة عن بز).

أمين: ايه ده؟

كامل: ده بز.

أمين: والتانى؟

كامل: معمول له عملية. (وبعد مناوشات عظيمة، يطرق الباب من الخارج).

أمين: مين؟

طارق: أنا فلان.

أمين: (لكامل) مين ده؟

كامل: ده صاحب البيت، وأنا مديون له فى كام شهر، وايه تعمل يا اخى؟

(نص غير كامل)

فصل:
كامل وأولاده

منسوب إلى: جورج دخول

(تفتح الستارة عن كامل وترابيزات وكراسى عبارة عن لوكاندة).

كامل: الدنيا أحوالها صعب، ومراتى معذبانى. (ينده لها ويتشاجروا ويروحوا لبعض ثم يلينوا لبعض فى الكلام).

الحرمة: الأولاد بدهم يروحوا المدرسة.

كامل: اندهى لهم؟

(تنده لأولادها الثلاثة بأسماء هزلية. يخرجوا ثلاث أولاد لابسين بدل هزلى. بعد مناوشة مزاح منهم لكامل، أمهم تأمرهم بالتوجه للمدرسة فيخرجوا والحرمة تدخل البيت. هنا يدخل واحد افندى قيافة، على كامل ويجلس على كرسى بجوار كامل وهو زعلان).

كامل: مالك يا شريكى؟

(**الافندى** يضرب برجليه فى الأرض ويقوم من على الكرسى يمشى بالمرسح وهكذا. كلما سأل

كلما سأله كامل يضرب رجله على الأرض ويقوم منتور. أخيراً كامل يفعل مثله. كام نمرة. ثم يجلسوا).

كامل: بس زعلان ليه يا شريكى؟

الافندى: أنا زعلان يا كامل لأجل الفلوس التى صرفتها فى تلك اللوكاندة. ولافيش معى فلوس.

كامل: انت صرفت فلوس؟

الافندى: امال ايه يا كامل. وأول مرة موش صرفت ١٠٠ جنيه على فرش اللوكاندة؟

كامل: نعم.

الافندى: وتانى مرة، موش ارسلت لعمى باستنابول ارسل لى ٦٠٠ جنيه قضينا بهم لوازم اللوكاندة؟

كامل: نعم.

الافندى: يبقوا ٧٠٠ جنيه.

كامل: نعم.

الافندى: وارسلت لعمى بعت لى ١٠٠٠ جنيه وأنا صرفتهم على اللوكاندة وعليك وعلى مراتك وأولادك. وأنا ارسلت لعمى جواب لأجل أن يرسل لى فلوس وعرفته فى الجواب أنى تزوجت وخلفت. فأرسل لى جواب عرفنى أنه سيحضر هنا لأجل أن يشوفنى ويشوف أولادى. ثم يعطينى الفلوس المطلوبة. وأنا زعلان، لأن عمى إذا حضر هنا ولم يجدنى متزوج ولا مخلف يفتكر أنى خباص. (جملة).

كامل: ويعدين يا شريكى؟

الافندى: بدى منك مسألة صغيرة يا كامل.

كامل: ايه هيه؟ احكى لى. انت شريكى. (جملة).

الافندى: بس تسلفنى مراتك قد نصف ساعة يا كامل.

كامل: اسلفك مراتى يا ابن الكلب؟ ده كلام ليس له أصل.

الافندى: لا، بس كده كامل أمام عمى. كده وكده.

كامل: (بعد مناوشة ينده لمراته) سلفتك لشريكى نصف ساعة.

الحرمة: نصف ساعة؟ لا يخويا. يا دهوتى، أنا بطلت الحاجات دى من زمان. (جملة. ثم تميل وتوافق. يدخل رجل تركى يخبط على الباب).

التركى: اشكوبيا آ آ آ (ثلاث مرات).

كامل: (أول مرة) موش عاوزين جاموس. (تانى مرة): الزريبة بعيد عن البيت ده.

الافندى: (يكون سمع الصوت. وبعد ثالث مرة يقول) ده صوت عمى يا كامل. افتح الباب حالاً. (كامل يفتح الباب. يدخل رجل تركى يسلم على ابن أخيه بلغة تركية ويكلمه جملة تركية).

الافندى: أنا بطلت يا عمى أكلم تركى لأنى نسيت اللغة دى.

التركى: (يكلمه بلغة عربى تقليد التركى) ازى يا ابن أخى أنت ترك التركى. ماكنشى يجب. اين مراتك؟

الافندى: مراتى دى دى. (ويشاور على شكشوكة).

التركى: ما شاء الله تعالى: تعالى يا فاطوم اجلسى جانبى. (تجلس جنبه. يوضع يده على

كتفها. كامل يغيظ ويرفع يد التركى. بزعل. بفزعه).

التركى: ايه ده يا ابن أخى؟

الافندى: دا خدامى.

التركى: (لكامل) عشان ايه يا راجل تمسك يدى بقوة احدفه تانى مرة اززبك. (يضع يده على شكشوكة. كامل يزعل ويعمل زى أول مرة. التركى يزعل وسحب العصاية ويجرى ورا كامل وهو يقول): لازم اكسر راسك فصلاً فصلاً. (ويوهمه ويهته. الافندى يترجى عمه. يسكت ويجلس. ثم يوضع يده على شكشوكة. يحصل زى أول مرة.) اسمع يا ابن أخى، أنا أرسلت لك فلوس كثير، فين وديته.

الافندى: فتحت اللوكاندة دى يا عمى، وتزوجت الست دى، وخلفت أولاد وديتهم المدرسة.

التركى: أنا كمان يا ابن أخويا جبت معى بطريق البوستة ٣ آلاف جنيه علشانك.

الافندى: اسمع يا كامل: جاب لنا ٣ آلاف جنية فى البوسطة.

كامل: (يروح لحد التركى ويمسك رأس شكشوكة ويقول:) بوس، بوس، بالفلوس.

الافندى: يا عم، ارجوك انك تراعينى شوية.

التركى: معلوم ابن اخويا اراعيك، لأنك وريثى الوحيد (بعد برهة) اسمع يا ابن اخويا، أنا جيت من السفر تعبان شوية. بدى أنام شوية.

الأفندى: حاضر، ادخل يا كامل الأوده البحرية نفضها كويس علشان خاطر عمى. اتفضل يا عمى ادخل نام.

التركى: طيب امسك مراتك انت كمان وادخل (كامل يتوقف) لازم تمسك مراتك وتدخل تنام.

كامل: (أخيراً) دى مراتى: وابن اخوك بيضحك عليك. (التركى يعمل تحقيق).

شكشوكة: لما ييجوا الأولاد من المدرسة أسألهم. (يحضروا الأولاد ويتم التحقيق. يظهروا أنهم أولاد كامل).

التركى: (لابن اخيه) انت خباص. (يشتمه ويطرده هو وكامل. ثم يخرج من المرسح. الستارة الاستبارى ستنزل هنا. الافندى يرجع يدخل المرسح ومعه كامل).

الافندى: اسمع يا كامل أنا افتكرت لك حاجة كويسة.

كامل: ايه الحاجة دى؟

الافندى: نروح باريس نشوف لنا أى شغلة.

كامل: واحنا نعرف لغة؟

الافندى: لما نروح هناك نتعلم (ثم يتوجهوا. تفتح الاستبارى عن تربيزة موضوعة، وعليها جرس وورقة مرسومة، مشبوكة بالسنارة. كلما أحد أراد شئ من اللوكاندة يوضع يده على دايرة من المرسومين فى الورقة يرن الجرس، يخرج الجرسون).

كامل: (يرى تلك الترابيزة) ايه ده؟

الافندى: دى لوكاندة.

كامل: يعنى مفيش حد نطلب منه أكل.

الافندى: الواحد يضرب الجرس ده يخرج الجرسون. (يجربون. يخرج الجرسونات. أول جرسون يكون معاه فرشة. ينفض ملابس الافندى ثم كامل. كامل يرفض التنفيض، ينفض له غصب عنه.

يدخل جرسون آخر ينفض الجزم للافندى. كامل يرفض ينفض له غصب عنه. كام نمرة كده. وأخيراً يدخل واحد أخرس وصناعته ترزى، ومعه متر يقيس للافندى ثم يقيس لكامل. كامل يجرى مرة. الأخرس يجرى وراه. جملة لفات بالمرسح ثم يقيس له غصب عنه. يخرج. يدخل صاحب اللوكاندة ومعه زوجته، يدها تحت باطه. ويكلم الزبائن بالفرنساوى).

الخواجة: أهلاً، اتفضلوا. (يفتح لهم زجاجة بيرة. كامل يطلب منه أكل ويشاور على فمه). كسك دى منجيه؟

كامل: عاوزين سمك.

الخواجة: وى، وى. را. (أى فأر بالفرنسية).

يدخل يجيب فار فى طبق ويوضعه أمامهم على التربيزة. ويخرج كامل يشوف الفار ويقول. فار، فار ويضحكوا. ثم يضربوا الجرس. يدخل الخواجا وزوجته).

الخواجة: كسك دى. (يعطوه الفأر يقطم مؤخرته).

كامل: آه، أكل.

الخواجة: (يعطى الفأر لمراته تقطم رأسه).

كامل: آه، أكلت راسه، أكلت راسه. (بعد مناوشة) عاوزين سمك يا خواجا.

الخواجة: كسك دى سمك.جيه نى با بارليه سمك. (ولما كامل يجد الخواجا موش فاهم لفظة سمك يقول للافندى:)

كامل: احنا نقلد لهم صيد السمك وهم يفهموا.

(ثم يجيب سنارة يمسكها للافندى ويركع هو قدامه على ركبه والافندى يمد السنارة لكامل وكامل يأخذ السنارة فى فمه ويقوم بوسطه وهو يهزه برعشة مثل السمكة لما تطلع فى الستارة والصياد مطلعها. هنا الخواجة وزوجته يضحكوا ثم أن الخواجة يطلب إعادة هذه الحركة مرة ثانية وثالثة بقوله: أنكور،[1] أنكور وكامل يعيدها إن كان هناك وقت. ثم إن الخواجة يوهم أنه فهم ويأخذ زوجته ويدخل يجيب لهم طبق سمك. ويطلع وزوجته تحت باطه. وإذا كان كامل يعاكس زوجة الخواجة، فالخواجة يقول لها لفظة سيلنص).

كامل: (يمسك السمك) رحته وحشة يا صاحبى. الأحسن ناكل بيض (أصابعه عبارة عن البيضة).

الخواجة: كسك دى بيض (بعد مناوشة يوهم أنه فهم ويقول:) وى. أونيسون. (ويدخل وزوجته يجيب بصلة فى طبق ويضعونها أمامهم ثم يخرجوا).

كامل: ده بصل (يضربوا الجرس. يدخل الخواجة ويد زوجته تحت باطه) احنا عاوزين بيض.

الخواجة: كسك دى بيض.

كامل: (بعد مناوشة) دول موش فاهمين كلامنا، واحنا موش فاهمين كلامهم. فأحسن طريقة أنت تعمل ديك وأنا أعمل فرخة وهم يشوفونا يفهموا. (يتفقوا).

---

(١) الخواجة يفعل هذا نيابة عن الجمهور، الذى يدهش ولا شك لبراعة التقليد، ويود لو أمكن إعادة الحركة. وليس أوضح من هذا دليل على أن المسرح الارتجالى فى صميمه مسرح فرجة.

(كامل للخواجة) شوف، شوف. (يقف الافندى أمام كامل وكامل أمامه. الافندى يقلد الديك قائلاً: تق قيك).

كامل: لا، ده صعيدى يا ابن الكلب.
الافندى: ق ق قيق.
كامل: ك ك كيك.

(يكون الطربوش بين أفخاذه وينزل شوية شوية ويفتح رجليه. ينزل الطربوش. هنا الخواجة وزوجته يضحكوا ثم إن الخواجة يقول له: انكور، أى أعدها. هنا كامل يعيدها مرتين أو ثلاثة. أخيراً الخواجة يوهم أنه فهم ويقول: وى، وى، ثم يخرج هو وزوجته ويدخلوا وفى يدهم طبق بيض يوضعوه على الترابيزة، ويخرجوا).

كامل: (يمسك البيض) يا معلمى، ده مشش. بلاش أكل. ونقوم ننام شوية. (يضع يده على لوحة نمر الخدامين. يضرب الجرس. يدخل الخواجة وزوجته).
الخواجة: كومندى؟ (يطلبوا منه أن يناموا).
الخواجة: (للافندى) فوالا: درمى ضن شمبر نمرة ٢. (ويوجهه فى أودة) «لكامل» أنكور، فو دورمى ضمن شمبر نمرة ٣ (ويوجهه فى أودة أخرى. ويخرج هو وزوجته. هنا الافندى يمد رأسه من باب الأودة يقصد أنه خارج. كامل يمد رأسه أيضاً وحينما يرون بعض، الافندى يدخل وكامل يخبط برجليه فى الأرض ويدخل. حركة معلومة. كام نمرة ثم إن كامل يسكت. يخرج الافندى يقف على باب اللوكاندة ويقول: بالوكاندجيه يخرج عليه كامل. يعمل نائم).

كامل: عملت نايم يا واد يا كيتى.
الافندى: (يستيقظ) الله، مين جابنى هنا. (يدخلوا أودهم).
كامل: (بعد فترة يقف على باب اللوكاندة) يا لوكاندجيه.
(يخرج عليه الافندى. كامل يعمل نايم ويشخر. الافندى يوقظه).
الافندى: بتعمل كده ليه؟
كامل: زى ما عملت انت. (يدخلوا أودهم).
الافندى: (بعد فترة) يا لوكاندجية (يدخل اللوكاندة هنا يضربوه جرسونات اللوكاندة، ويجروا وراه بالضرب فيدخل أودته).
كامل: (بعد فترة) يا لوكاندجيه.

(يضربوه الجرسونات) يدخل أودته. هنا الخواجة يوقف اثنين جرسونات على باب أودة الافندى: كلما طل برأسه يضربوه. ويوقف اتنين على باب أودة كامل، فكامل يقدم لهم طربوشه بمعنى أنه رأسه. بعد مناوشة يدخلوا الجرسونات اللوكاندة فيدخل عليهم الافندى يضربوه ويخرجوا وراه بالضرب. هنا كامل يخليهم مشغولين بضرب الافندى، ويدخل يحمل البنت ويخرج).

«تقفل الستارة»

فصل:
شكلدم وشكلدمة
منسوب إلى: حنا الطحان

عاشق: (يطلع يجد عاشقته) أهلاً وسهلاً بك، ما هذا الغياب؟
عشيقة: أهلاً بك يا حبيبى. أعلم أن أهلى يريدوا أن يزوجونى وأنا زعلانة جداً.
عاشق: معلهش. سعيدة. (ويعمل إشارات حب وهى أيضا).

* منظر ثانى

شكلدم: موجود بالمرسح.
شكلدمة: أنا يا راجل بدى أجوز بنتى بمعرفتى.
شكلدم: أنا يا مرة بدى أجوز بنتى بمعرفتى. (وهلم مراراً. ويتشاجروا).
كامل: (يطلع يصالحهم. دى تضربه وترجع لورا وده يضربه ويرجع لورا. وهلم. وبعدين يطيلوا النظر إلى كامل فيقولوا: هذا يصلح لزواج بنتنا).
شكلدم: مناسب. يالله، يا كامل نكتب شروط عليك لأجل الزواج.
كامل: موافق خالص. وانى رجل غنى. هاتوا القلم والدواية.
شكلدم: (رجل يجيب القلم والدواية هو وكامل. ويخرجوا أمام الناس ويكتب ما يريدوا).
شكلدم. شكلدمة: (يملوه) بيع لنا ١٠٠ فدان طين.
كامل: ليه؟
شكلدم. شكلدمة: لاجل تبنى لبنتنا بيت فيه ٣٦٦ أوده.
كامل: ٣٦٦ أوده!
شكلدم. شكلدمة: وكل أوده فيها ٣٦٦ شباك.
كامل: وكل أوده فيها ٣٦٦ شباك!
شكلدم. شكلدمة: وكل شباك فيه ٣٦٦ دلفة.
كامل: وكل شباك فيه ٣٦٦ دلفة!
شكلدم. شكلدمة: وكل دلفة فيه ٣٦٦ لوح زجاج.
كامل: وكل دلفة فيها ٣٦٦ لوح زجاج!
شكلدم. مشكلدمة: عاوزين ألف جلابية حرير و. و. و.
كامل: اسنكوا الموسكى على طول.
شكلدم: وعاوزين ١٠٠ جوز أساور و١٠ حلقان.
شكلدمة: الماس و. و. و.
كامل: أنا أجيب لكو الصاغة كلها.
شكلدم. شكلدمة: وعاوزين ألف جنيه للبلانة و. و. و.

كامل: وجب جميع طلبكم أقضيه.

شكلدم. شكلدمة: يالله نعمل الفرح.

كامل: يظهر أن الناس دول غجر. أما أروح أقعد على باب حارتهم. وكل راجل يفوت أسأله على أصلهم. (يروح على باب الحارة ويقعد على كرسى. وكل راجل يفوت يكلمه). يمر رجل أمام كامل، يمسكه ويقول له).

كامل: تعرف شكلدم جوز شكلدمة؟

الرجل: نعم.

كامل: تعرف بنتهم شكلدماية؟

الرجل: أيوه مش البنت الحلوة، الجميلة أم خد أحمر وعيون سود؟

كامل: ايوه، هى دى.

الرجل: إذا كنت جعان، مش تخش لوكاندة لأجل الأكل؟

كامل: نعم.

الرجل: أنا كنت جعان يوم، فدخلت لوكاندة، قعدت آكل وابلع، وبطنى تفرقع. إلى أن وقعت فى الأرض. (ثم يقع ويدبدب برجليه مراراً ثم يفوق. يقوم من الأرض).

كامل: قل لى على البنت.

الرجل: فضلت آكل، وابلع، واقطع وابلع، وبطنى تفرقع لحد ما وقعت. (يقع ويدبدب برجليه مرة ثانية. يفوق).

كامل: أنا باسألك على البنت موش على الأكل.

الرجل: مش شكلدماية، البنت الحلوة الخفة الذوق؟

كامل: نعم.

الرجل: فضلت أقطع وابلع.

كامل: (يتغاظ يمسك المركوب) قوم ينعل ابوك. (يضربه. الرجل يخش جرى على الكوليس. نمرة هذا الرجل انتهت).

كامل: الله ينعل أهل هذه الحارة كلهم غجر. أما يفوت واحد تانى امسكه.

الرجل: (يفوت ومعه سلاح سيف وفرد وسكين. يمر بالمرسح).

كامل: (يمسكه) تعرف ابو شكلدم وأم شكلدم وبنتهم؟

الرجل: ايوه، مش البنت الخفة الحلوة الذوق الرقة دى؟

كامل: ايوه هى دى.

الرجل: (يجرى فى المرسح من الكوليس ده للكوليس ده، يقول كالدلالين) على ٣٠ صاغ ٣١٠ على ٤٠. ابو أحمد، على لفندى ٥٠.

كامل: ايه هو ده يا رجل. أنا بقول لك على البنت شكلدماية.

الرجل: آه، لا تؤاخذنى مش البنت الحلوة، اللى، اللى؟

كامل: ايوه هى دى.

الرجل: (يعيد الجملة الأولى فى النداء والجرى).

كامل: يا راجل أنا بأسألك على البنت شكلدماية.

الرجل: ايوه البنت الحلوة، اللى، اللى. (يجى يعيد النمرة الأولى والثانية).

كامل: (يضربه) يخى روح يلعن ابوك (يضربه بالصرمة يجرى يخش الكوليس. انتهت نمرة الرجل الثانى).

الرجل الثالث: (يطلع يمشى فى المرسح).

كامل: (يمسكه) انت من هذه الحارة؟

الرجل: نعم. روح الله يحنن عليك.

كامل: تعرف شكلدم ومراته شكلدمة وبنتهم. أنا موش شحات.

الرجل: نعم. البنت الحلوة اللى. اللى.

كامل: ايوه هى دى.

الرجل: (يلتفت إلى الكوليس كأنه يكلم بيته) أيوه عاوزين خضار. رايح أجيب لكم بامية، لوبيا، ملوخية.

الرجل: لا مؤاخذة أنا نسيت، وابنى طلب منى لزوم البيت.

كامل: طيب قول لى على شكلدماية.

الرجل: البنت الحلوة.. اللى.. اللى.

كامل: ايوه هى دى.

الرجل: (يرجع على الكوليس يعيد المسألة الأولى).

كامل: يسحب المركوب ويضربه.

الرجل: يجرى من أمامه.

كامل: لما اقعد لما يفوت واحد، تانى.. (انتهت النمرة).

اتنين: (يدخلون بشكل ادباتيه، يعملوا شوية من عمل الأدباتية).

كامل: تعرف شوية بختى لواحد منهم؟

أحدهم: ايوه، أرمى بياضك. هات قرش تعريفه.

التانى: لا، أخويا ميعرفش. أنا أعرف. (وهلم. جملة مرات. وواحد يقول: جيلك خير يوم الاتنين قول إن شاء الله. وواحد يقول: روح يا فال وتعالى يا فال، واعمل فى بيت العروسة شئ، امال).

الزفة: تطلع العروسة والالاتية معها وعموم الجوقة. يلفون المرسح، ثم يزفوا كامل. يطلع راكب واحد صفيحة غاز. يطبل على الصفيحة. ويغنى: «الهيمان الهيمان» – ثم أن عموم الموجودين يباركوا: مثل كل عام وانت مخلف حمار، لحد: آخر الفرح يادب المشى. ثم يزفوا العروسة. ثم يجئ كامل يقول للعروسة: أنستينا.

العاشق: (يتكلم بدلاً عنها)(١).

كامل: (يجد العاشق، يخاف ويصيح) يا ابو العروسة. (يجئ الأب. يكون العاشق لبس الطرحة للعروسة وخرج).

شكلدم: مالك يا نسيبى.

كامل: دى موش العروسة (يكشفوا يجدوا العروسة).

---

(١) ازاء هذا الظهور المفاجئ للعاشق، نستنتج أنه موجود فى الفرح، وأنه طبعاً على علاقة سابقة بالعروس، وأنه تآمر معها ولبس الطرحة بدلاً منها، على سبيل النكاية بالعاشق.

كامل: اخرجوا. اخرجوا.
(جملة مرات، ثم يتشاجروا الجميع. تقفل الستارة).

فصل:
الابن اللقيط

منسوب إلى: محمد المغربى

أفندى معه جرنال: تعلم يا فتى فالجهل عار ولا يرضى به إلا الحمار. نعم. مثلى يشكر من قال هذا الكلام، لأنى واحد مجتهد فى علومى، ميال لأهل العلم والأدب. لأن أبى الله يرحمه علمنى العلوم، واجتهد فى تربيتى حتى لا أفتر عن مطالعة العلوم لحظة واحدة. هكذا علمنى والدى المرحوم الرجل الطيب. ثم فتحت مكتبة أبيع فيها الكتب النفيسة، وادينى ماشى فى أشغالى بغاية الجد. ولكن عندى ولد خدام اسمه: كامل، أخلاقه صعب. أقول الشرق. يروح الغرب، لما غلبت منه. لما انده له، إذا كان عاوز يخدم عندى بالأصول يخدم. مراد يلاوعنى أطرده وأجيب بداله (جملة .. والافندى فى كلامه، يخرج عليه كامل يقف جنبه)

كامل: أنا شغال عند واحد طور، ابن كلب، جبار. (هنا الافندى ينظر له. يعملوا طبلون. حركة تخوف كامل معلومة. ثم أن الافندى يشتمه وينهره ويخبط على[1] وركه وينتر رجله بمعنى أنه ضربه رجل ثم يطرده) الافندى: أخرج من بيتى. (مناوشة) بقول لك اطلع من وشى.

كامل: طالع من قفاك. (نمرة. كامل يهم بالدخول.)

الافندى: رايح فين؟

كامل: اجيب هدومى.

الافندى: ملكشى عندى هدوم. حتى الهدوم اللى عليك بتوعى.

كامل: دول هدومك. خدهم. (يحدفه بالطربوش والجاكتة، والجزمة ويخرج).

الافندى: ابن الحرام فتنى وخرج قعد جنب البواب. لما انده حتى اجيب لى خدام غيره. يا ولد يا كامل. تعال هنا يا حمار. (يدخل كامل) يا ولد، احسن طريقة يا ابن الحرام تمشى دوغرى يا بارد. روح هات كرسى.

كامل: كرسى صفته ايه؟

الافندى: كرسى على ذوقك. (كامل يخرج ويعود).

كامل: ملقتشى فى بيتك كرسى على ذوقى.

(١) حركة ايمائية. توحى، ولا تمثل حقيقة الركل.

الافندى: مفيش فى بيتى كرسى على ذوقك؟ طيب روح هات كرسى على ذوقى أنا. وإلا مفيش على ذوقى؟

كامل: كتير. (ويفتح ذراعيه على الآخر. حركة ثم يدخل يجيب كرسى مطبخ ويلقيه فى الأرض أمام الافندى).

الافندى: ايه ده يا كامل؟

كامل: كرسى على ذوقك.

الافندى: ده كرسى على ذوقى؟ ادخل يا ابن الحرام هات كرسى جلوس.

كامل: كرسى جلوس لونه ايه؟

الافندى: أى لون. هات اسود.

كامل: والا أجيبه أحمر؟

الافندى: اسود، احمر، زى بعضه.

كامل: (يقول معه وفى نفس الوقت) والا جيبه أصفر.

الافندى: احمر اصفر زى بعضه.

كامل: والا اجيبه أبيض.

الافندى: أصفر أبيض زى بعضه.

كامل: (يقول معه أيضاً). (حركات معلومة).

كامل: أجيبه عالى ولا واطى؟

الافندى: لا عالى ولا واطى. وسطانى.

كامل: أجيبه كرسى كبير والا صغير؟

الافندى: لا هو كبير ولا هو صغير. وسطانى.

كامل: معلمى، أجيب الكرسى الوسطانى بتاع أمك؟ (الافندى يشتمه. يدخل يجيب كرسى ويكفيه فى المرسح رجليه تبقى لفوق).

الافندى: (يشخط فيه) اعدل الكرسى يا ابن الحرام (كامل يعدله بغير أصول). موش كده. أعدل الكرسى زى الناس. (كامل يعوجه) أعدل الكرسى زى الناس. (كام نمرة معلومة. أخيراً كامل يعدل الكرسى ويوضع طربوشه عليه).

الافندى: (يجلس ويقرأ فى الجرنان. يكون كامل واقف بجوار الكواليس) كامل!

كامل: نعم.؟

الافندى: رق صوتك، لأن صوتك مزعج.

كامل: نعم.

الافندى: زى الطور.

كامل: نعم.

الافندى: زى الزفت.

كامل: نعم.

الافندى: زى الحمار.

كامل: زى ابوك.

الافندى: يا ولد يا ابن الحرام رق طوتك شوية.

كامل: نعم، نعم، نعوم نعيم، نعيمر، أهي دي البضاعة اللي عندي.

الافندي: عجبتني واحدة منهم.

كامل: نمرتها كام؟

الافندي: هي نعم لها نمرة يا كامل. عدها تاني.

كامل: ناعم (صوت حريمي).

الافندي: صوت ايه ده يا واد؟

كامل: صوت امك.

الافندي: آه يا ابن الحرام. انت مش عارف تتكلم. اجلس هنا ع الكرسي وأنا أوريك المناداة. (كامل يلبس طربوشه للافندي، ويلبس هو طربوش الافندي. ويأخذ من يده الجرنال ثم يجلس ع الكرسي بأمارة كافي الطربوش على قورته، يطرح نفسه ع الكرسي وينظر في الجرنال ولا يسأل في الافندي).

الافندي: كامل، كامل، اندهلي يا كامل.

كامل: موش عاوزك يا ابن الكلب.

الافندي: (يشخط فيه) قوم يا ابن الحرام. (ويحدف كامل بطربوشه. كامل يحدف الافندي بطربوشه) هيه، انت بقيت سيد صحيح؟

كامل: أمال ايه؟

الافندي: انت سيد مثلاً.

كامل: والمثلاً ده ايه؟

الافندي: المثلاً ما يعملش. (يجلس ع الكرسي).

كامل: يا ابن الكلب.

الافندي: ايه ده يا ولد؟ (يزعل).

كامل: مثلاً. يحرق ابوك.

الافندي: ايه ده يا واد؟

كامل: مثلاً (وهلم. كام نمرة. الافندي يقوم من ع الكرسي، متفكر في أعمال كامل. ويجي يجلس كامل يشد الكرسي من وراه. يقع الافندي ثم يشتم كامل ويوبخه. ويجلس ع الكرسي).

الافندي: أحسن طريقة كونك تمشي سالك يا كامل.

كامل: يا معلمي انت دائماً ميال للعلوم ولا بتفسحنا ولا بتفرجنا. والمرحوم ابوك كان دائماً يأخذني ونطلع نصطاد في البحور وانت بخلاف ذلك.

الافندي: يمكن الولد زعلان من كده. أنا لازم اوافقه على عقله يمكن يهتدي (ينظر لكامل) كامل: انت عاوز تروح فين؟

كامل: نروح نصطاد في البحر.

الافندي: وانت تعرف تصطاد يا كامل؟

كامل: أمال، وعندي عدة الصيد.

الافندي: طيب، روح هات عدة الصيد. وبعدها نروح البحر. (كامل يدخل يجيب غلق وغابة صيد ويعزموا على التوجه للبحر. الافندي يمشي قدام، وكامل خلفه).

* بحر بجواره منزل

(يدخل كامل أمام. يوضع السنارة في البحر. ويتحرك بخبطة الرجل المعلومة).

الافندي: ايه ده يا كامل؟

كامل: صيد السمك يعلم الحركات. (كامل يطلع الغابة).

الافندي: اصطدت ايه يا كامل؟

كامل: أكلت الطعم وضربت ع السنارة. (كامل يخبط بكفه على كتفه كمن يقتل دوده).

الافندي: ايه ده يا كامل؟

كامل: بقتل دودة. (وهم في هذا الموضوع يسمعوا غاغة. كلام حرمة في المنزل المجاور للبحر. يختفوا جهة الكوليس في الصف الثاني الذي لم يكن به المنزل. تدخل حرمة).

الحرمة: قطيعة. بعد ما كان جوزي راجل مكن حربي، صبحت دايخة، وخده مني الموت. نفسي مالت للطباخ بتاعي لأني اشتقت للماترنيتيه، وخلفت منه ولد. وخايفة من فضائح الجيران لما انده له، وأخليه ياخد ابنه ويخرجوا من بيتي بلاش فضائح. (تنده) يا مركو. (يخرج واحد بشكل طباخ) خد ابنك وديه محل ما يعجبك بعيد عني.

الطباخ: بس اروح به فين، وأنا فقير ولم معي نقود.

الحرمة: خد، ادي شيك بخمسين جنيه وروح بابنك في داهية. (كل ذلك والافندي واقف يستعجب، ويكتب حوادثهم وكلما أراد كامل يزعق، يسد فمه.. أخيراً تدخل الحرمة بيتها).

الطباخ: يا ربي أودي الولد ده فين، وأغلب نفسي به فين. الأحسن أرميه في البحر. (يهم برميه، شرطاً يكون ظهره للافندي. الافندي يهم واره ليحوشه. كامل يمنع الافندي. وأيضاً الطباخ يصعب عليه الولد ولكن يصنع تلك الحالة مرتين أو ثلاثة، وأيضاً كلما هم الطباخ لرمي الولد يهم وراه الافندي ليحوشه ويمنعه كامل) بدل رميه البحر، خليه هنا على حرف البحر وأمره لربه (يوضعه ويجري).

الافندي: مبقاش أمن. يا بوليس. يا شاويش.

كامل: (يسد فمه) اتستر عليهم الله يستر عليك. أحسن تفضح الحرمة بين جيرانها.

الافندي: إذا كان خدامي عنده مروءة فواجب أن أكون أكثر منه. ولازم أربي هذا الطفل المسكين الذي غضبوا عليه أهله وأمنع نفسي عن الزواج لحين ما يتربى هذا الولد. (يوضع يده في جيبه يطلع اربعين جنيه يعطيهم لكامل) خد، آدي اربعين جنيه، اشترى منهم عربية وبز افرنكي من الأجزخانة، لأني تعهدت بتربيته ولا أتزوج حتى يتربى. (كامل ياخذه ويخرج. يدخل رجل عجوز صياد)

الصياد: طعم الفقر مر. وبقالي ٤٠ سنة اصطاد في الحتة دي. وكان في البيت ده رجل طيب (ويشير على منزل الحرمة) وكنت اصطاد الصيدة اوديها له يعطيني ريالين ثلاثة. وبرده الست زوجته طيبة. أوديها لها تعطيني ريال اثنين. لما اصطاد صيدة على قسمتها.

(يوضع السنارة في البحر. وفي أثناء جملة الصياد يقول الافندي للناس:)

الافندي: ما دام أن الصياد ده بيصطاد في الحتة دي أربعين سنة لازم يعرف أصحاب البيت جيداً. (وعند وضع الصياد السنارة في البحر يوضع الافندي يده على كتفه. الصياد ينظر له

ويرتعش).

الصياد: فى عرضك. الرخصة والنمرة نسيتهم فى البيت.

الافندى: يا عم متخفش. أنا مليش دعوة بالنمرة والرخصة.

الصياد: انت موش افندى البحر؟

الافندى: لا، أنا افندى البر، بس. بدى أسألك فى عبارة صغيرة؟

الصياد: أسأل.

الافندى: بقى لك قد ايه تصطاد هنا؟

الصياد: ٤٠ سنة تقريباً.

الافندى: بقى تعرف صاحب البيت ده؟

الصياد: الله يرحمه (ثلاث مرات) كان رجل محسن «كلام ببكاء».

الافندى: أمال مين فى البيت الآن.

الصياد: الست زوجته. وبنتها عمرها سبع سنوات. والطباخ بتاعهم.

الافندى: كويس. فهمت؟ (يوضع يده فى جيبه ويحطها فى يد الصياد) خد أربعة ريال اصرفهم على عائلتك.

الصياد: الله يحنن عليك. ابقى تعالى هنا كل يوم.

كامل: (يدخل) واقف هنا ليه يا ابن الكلب (للصياد ثم يضربه. الافندى يشخط فى كامل. كامل يعمل انه بيضرب الصياد ويضرب الافندى. ذلك كام مرة. الصياد يوهم انه بيضرب كامل، ثم يخرج ويجيب قطعة من ورق ويرجع يفضل يشاور على كامل كمن يريد حذف انسان بطوبه ثم يخرج الصياد).

الافندى: فين الولد يا كامل؟

كامل: قاعد فى عربيته بره.

الافندى: جبت له بز؟

كامل: نعم، ولكن موش نافع.

الافندى: بكره نجيب له كمريره (ويخرجوا).

* (٣) بيت الافندى

(الولد يظهر. يقول جملة مقتضاها انه حب بنت وفكره مشغول بها. وأحوال التجارة معه وقفت. بعد جملته الافندى يكلم كامل من الداخل بصوت رجل عجوز، لأن الولد كبر وأصبح عمره ٢٢ سنة. الولد عندما يسمع صوتهم يخرج من المرسح. يدخل الافندى وكامل. الافندى لابس دقن ومحنى القوس وكامل لابس جبة وشكله رجل شايب).

الافندى: هات كرسى يا كامل؟

كامل: كرسى صفاته ايه؟ اسود أو ابيض.

الافندى: زمن المياعه راح يا كامل. هات كرسى جلوس. (كامل يحضر الكرسى. الافندى يجلس) اسمع يا كامل. الولد أحواله اتغيرت، وبعد ما كان شايف أشغاله أصبح مهمل. وبعد ما كان

مستقيم السير، طباعه اتغيرت، كان يدخل البيت الساعة ٩، دلوقت بيدخل البيت الساعة ١٢. فأرجوك تحضره هنا وتسأله عن سيره. (كامل يناده).

الولد: (يدخل يبوس يد ابوه ويقف).

كامل: انت ليه يا ولد أحوالك اتغيرت؟

الافندى: كلمه بالذوق.

كامل: انت ولد قبيح معندكش دم.

الولد: متكلمنيش ما دام ابويا موجود.

كامل: (يتشاجر مع الولد) لفتك عندنا لسه لحد الآن مرختش.

الافندى: (يتشاجر مع كامل ويشخط فيه) يا راجل حرام عليك تضيع تعبى ٢٢ سنة. (كلام بزعل وحدة) كلمة بالذوق يا كامل.

الولد: (يوضع يده على قورته. يتفكر) ايه اكلمة كامل دى، لفتك يعنى ايه؟

الافندى: اسمع يا ابنى. بقى أمك رحمها الله كانت تحبك جداً. فمسكت لفتك ووضعت فيها الريحة الزكية وحطتها فى صندوق مخصوص تذكار لحياتك. ولذلك بيقول لك: لفتك عندنا لسه.

الولد: (ينظر لكامل) بس العبارة كده؟ جتك الهم.

كامل: يا واد يا حمار يا ابن الكلب، يلعن أبوك كلب ابن رجل طباخ.

الافندى: كده يا كامل يا ابن الحرام. ضيعت تعبى ٢٢ سنة (يشتمه ويوبخه بهمة. ثم يكلمه بصوت واطى) كلمه بالذوق يا كامل.

الولد: بقى أبويا الرجل الصحافى الشهير ده تعمله طباخ. لازم أعرف سبب كلامه ده ايه.

الافندى: يا ابنى كلام كامل فارغ، لأنه عبيط. أما سبب العبارة دى خرجت أنا والعائلة نتفسح فى البحر وكان الطباخ بتاعنا غايب وانت تعرف إن الذوات تطبخ بإيديها، فقمت طبخت الأكل بنفسى فلذلك بيقول لك يا ابن الطباخ.

كامل: (للافندى) أيوه، دارى، دارى،. (ثم يتشاجر مع الولد. يدخل فى وسطهم الافندى ليحوشهم. (هنا كامل يطوسه ثم يقول للولد): يا واد يا اللى لقيناك على البحر. (الافندى يشتم كامل ويوبخه ويعضه).

الولد: (يزعل) لازم أعرف سبب الكلام ده ايه؟

الافندى: العبارة بسيطة جداً، وهو انى جبت حرمة كمريره وأخذتك وطلعت تتفسح وكان عقلها خفيف حبتين فوجدت زفة، فتركتك على منتزه البحر وراحت تتفرج على الزفة، واحنا كنا مارين فوجدناك، أخذناك. آدى سبب قولة وجدناك على البحر (يروح لكامل) كلمه بالذوق يا كامل.

كامل: بس زعلك ايه؟ الفلوس موش كتير عندك؟

الولد: عندى؟

كامل: أحوال التجارة موش كويسة؟

الولد: كويسه.

كامل: اياك بتحب؟

الولد: ايه يا كامل؟

كامل: ما شاء الله. (لأبوه) ابنك بده يتجوز.

الافندى: نهار مبروك. اصرف فى فرحه من نصف مليون جنيه لمليون.

كامل: اتلهى. احنا لاقيين ناكل.
الافندى: اسأله يا كامل، إن كان بيحب من عائلة عظيمة نجوزها له؟ (يتفقوا على ذلك ويخرجوا).

※ (٤) بيت الحرمة

(الولد يدخل أمام. ينده للبنت وأمها. وكامل خلفه والافندى يكون خلفهم، فيحقق نظره من الحرمة ، يجدها أم الولد فيدى إشارة نظرية ثم يقول:)
الافندى: آه، ارحمونى. يا قلبى. ادركونى بحكيم آه. آه. (كلام بزعيق وبكش. كامل والولد يسندوا الافندى، ويخرجوه. هنا تكون الحرمة شكشوكة بتكلم بنتها. يدخل عليهم الافندى).
الافندى: خلى بنتك تدخل البيت (البنت تدخل).
شكشوكة: أهلاً، ومرحباً. أنا حلوة نونو.
الافندى: اختشى يا حرمة، وروحى هاتى كرسى. (تجيب له الكرسى. يجلس) هاتى كرسى لكى (تحضره وتجلس تدلع مع الافندى.) اختشى يا حرمة وكلمينى بالشرف.
الحرمة: أنا وردة. أنا أعجب الصبوات اللى زيك.
الافندى: (يزقها بالكرسى، يوقعها)، فتقوم تقول:
شكشوكة: انت مجنون ولا ايه؟
الافندى: اسمعى يا حرمة، انت مخلفتيش أولاد ذكوره؟
شكشوكة: لا، بس البنت دى.
الافندى: افتكرى من مدة ٢٢ سنة؟
شكشوكة: أبداً يا ابو سد أحمد.
الافندى: فى البيت اللى على حرف البحر؟
شكشوكة: لا، عيب يا أبو عمر.
الافندى: ابن الطباخ الذى أعطيته شيك بخمسين جنيه؟
شكشوكة: (تركع أمامه) فى عرضك. اتستر على الله يتستر عليك.
الافندى: أهو الولد ده هو ابنك.ابن الطباخ. تبقى بنتك أخته فلازم تمنعيهم عن بعض يا دون يا مسخرة يا فاجره. يا من تستحقى السخط. (جملة بهمة ومشاورة باليد. يخرج).
الحرمة: ولو أجوزه أنا. (تنده لبنتها) يا بنتى فضك من جواز الولد ده. لأن أهله دون، غجر. ولازم تبعدى عنه.
البنت: طيب. (يدخلوا).
الولد: (يدخل) ازاى أبويا بيعصينى على حبيبتى؟ فأنا أنده لها وآخذها وأهرب. (يسقف عليها. تطلع. يسلمون على بعض). أبويا بعيصينى عليكى.
البنت: وأنا أمى بتعصينى عليك.
الولد: يالله بنا نهرب.
البنت: يا لله (يخرجوا. يدخل الافندى وكامل).
الافندى: (ينده الحرمة.) الولد مجاشى هنا؟

الحرمة: أبداً.
الافندى: ادخل يا كامل البيت دور على الولد.
كامل: (يدخل ويخرج) موجدتوش.
الحرمة: (تدخل وتخرج) حتى البنت موش هنا. يا خرابى يا خرابى. (دور لطم وندب. والافندى وكامل يفعلوا مثلها. ثم يقولوا: لازم ندور عليهم محل ما راحوا. (يخرجوا).

※ (٥) منظر خلا

(البنت والولد يدخلوا متخفيين)
البنت: أنا تعبت.
الولد: أقعدى نرتاح. (يجلسوا. البنت تنام وتوضع رأسها على حجره، وهو ينحنى عليها كالنايم. يدخل كامل يجدهم. يخرج يجيب الافندى من يده ويدخل لهم شرطاً يكون ظهر كامل للنائمين ويدوب يظهروا النائمين. وكامل يشاور عليهم. هنا الافندى يضرب برجله بجوارهم يستيقظوا).
الولد: خلاص؟
الافندى: خلاص ايه؟
الولد: تزوجت بها؟

هنا الافندى يشتم قائلاً لها: سعقه[1] من السماء تنقض عليكى يا لعينة يا دون يا فاجرة. جهنم تفتح أبوابها وتاخدك.
كامل: (يسأل الافندى) مين دول؟
الافندى: دى أمه اياها يا كامل.[2]
كامل: (ينظر للولد) اختك مراتك، وأمك حماتك.
الولد: آه، أجوز أختى؟ لازم أموت نفسى. (يمسك بالسكينة يضرب نفسه. يموت).
الحرمة: البنت تتجوز أخوها؟ يا دهوتى. (تمسك السكينة تموت نفسها).
الافندى: بقى بعد تعبى فيه وجعلته ابنى يموت؟ (ويمسك السكينة يموت نفسه).
البنت: (تمسك السكينة) بقى أمى تموت وأنا أجوز أخويا وكل العائلة تموت لأجلى؟ لازم أموت نفسى. (وتعمل حركة ببطنها وتشاور عليها بالسكينة وتقول لكامل) كامل، اضرب، اضرب، اضرب. (ثم تضرب نفسها تموت).
كامل: (يمسك السكينة) بقى معلمى مات والولد مات والبنت وأمها ماتوا وأنا أفضل؟ لازم أحصلهم على التربة أخدمهم هناك (يهم بضرب نفسه بالسكينة ويعمل حركة ويرجع بيده كام مرة) لكن أنا مموتش إلا بالصرمة. (يضرب نفسه كام مرة ويفضل يلف بوسطه. تقفل الستارة).

---
(١) صاعقة
(٢) يبدو أن جزءاً من النص قد سقط هنا، واضح أن «الحرمة» دخلت وأن العبارة الملتهبة السابقة موجهة لها.

فصل: سنبل

منسوب إلى: محمد المغربى

* منظر (١)

تفتح الستارة. يطلعوا جملة لصوص. يقول لهم رئيسهم:

الرئيس: ايه العمل يا أصحابى فى الرجل الضابط اللى بحب أخته، واحتلت على سرقتها مراراً فلم يمكنى؟ وكلما أرسلت له لصوص قتلهم حتى أفنى عصابتنا. فايه الرأى؟ كل واحد يقول لى على رأى يكون موافقه. (كل واحد يبدى رأى، فلا يعجب الرئيس. أخيراً أخته تقول:)

الأخت: اعملنى جارية بيضا، وأنت اعمل يا سرجى. وبيعنى، وأنا أملكك مرغوبك.

الرئيس: يمكنك يا أختى؟

الأخت: تمام (يخرجوا على كده).

* منظر (٢)

الضابط: اللصوص دائماً يشاغلونى، وأنا دائماً محترس منهم، ومفرق رجال البوليس السرى فى كل محل. لأنهم شاغلين أفكارى من جهة. وعندى ولد خدام شاغل أفكارى من جهة تانية. لما انده له. إذا كان مراده يمشى معى كويس حباً، وإذا كان مراده يمشى مخالف فطرده أولى.

(ينده له. نمر. وبعد طلوعه وجملتهم مع بعض يطلب منه كرسى. هنا نمر: على ذوقك ووسطانى إلى آخرها. أخيراً يجلس الضابط ويعمل مع كامل نمر النده: نعم نعم نعم واجلس بدالى وأنا أعلمك. وهلم. نمر معلومة[1]. يدخل رئيس اللصوص بشكل شحات. يقف أمام الضابط).

رئيس اللصوص: من مال الله.

كامل: الله ما له عندنا هنا يا ابن الكلب (يطوسه).

الضابط: (يمسك كامل) ازاى تضرب رجل فقير زى ده؟ (اللص ينظر فى البيت).

كامل: (يراه) يا معلمى الراجل ده بيبص فى البيت بنظر وحش.

الضابط: (للص) بتبص فى البيت ليه؟

اللص: (كلام بمسكنة) بس ريحة الطعام طالعه على. بشم ريحتها أشبع. (بعد جملة من دول، يوعدوه أن يرجع بعد ثلاثة أيام. يخرج اللص بغير أخذ نقود. ثم يدخل بعد برهة).

(١) راجع وصف هذه النمر وكيفية أدائها فى «الابن اللقيط».

اللص: (للضابط) وعدتنى وعد الكرام. وأنا رجل مسكين فأحسن على.

الضابط: أهلاً وسهلاً بضيفى. كامل، أكرم الضيف، وافرش له محل للنوم. (ويخرج. هنا اللص يفضل يتاوب وكامل يتاوب مثله. ويعمل حركات ثم ينام بجوار اللص، شرطاً يكون رأس ده بجوار رجلين ده. والآخر مثله، ويدهم فى يد بعض وكلما غمزه كامل يقوم برأسه، يكون الثانى قام مثله. كام مرة. ثم يقوم اللص يقعد، فيقوم كامل يطوسه لأنه صحى ولم ينام. واللص يقول: أى أى ى بمعنى عياط. ثم ينام كامل ويشخر معنى أنه استغرق فى النوم. ثم أن اللص يقوم ويسحب الفرد فى يده ويعمل حركات لصوصية ويوهم أنه داخل بيت الكونت (الضابط). هنا كامل يقوم يمسكه).

كامل: رايح فين؟

اللص: حلمت أن اللصوص طلعوا على بالجبل يا كامل.

كامل: (يضرب فيه) واللص يقول: آى ى ى ى (عياط حتى يدخل الكونت ومعه أخته).

الكونت: بتضربه ليه يا كامل (لأن اللص يعرفه أنه ضربه على قصبة رجله).

كامل: الراجل ده يا معلمى يظهر أنه لص. لأنى شفته قام ومسك اللفرفر وقاصد البيت.

الكونت: (لا يصدق) دا راجل فقير مسكين، موش معقول أنه يعمل كده. إزاى تضربه ولم تخليه ينام؟ (ثم يوهم انه طلع اتنين جنيه ويقول للص). خد آدى اتنين جنيه ونام فى أى لوكاندة.

(اللص يدعى له يخرج. الضابط يجلس على كرسى واخته جانبه يحييها بكلامه. يخبط الباب) شوف مين يا كامل؟

كامل: مين؟ (يكون الذى على الباب هو اللص، وغير ملابسه، واخته معه).

اللص: يا سرجى (مناداه بتطويل مثل الدب[1]. هنا كامل ينمر).

كامل: (للكونت) سبيلجى. (الباب يخبط).

الكونت: شوف مين؟

كامل: مين؟

اللص: أنا نخاس. (كامل ينخس).

الكونت: ايه ده يا ولد؟

كامل: الذى على الباب بيقول نخاس.

كونت: افتح الباب. ده راجل بياع جوار.

كامل: لا موش عاوزين جوار.

كونت: افتح الباب يا كامل. احنا عاوزين واحدة جارية. (مناوشة من هذا القبيل. أخيراً يفتح الباب. كامل ينظر للجارية وينبسط، ويفرح بها).

الكونت: موش عاوزين جوار.

كامل: عاوزين. عاوزين. (عند دخول رئيس اللصوص يفضل كامل شاور له بمعنى. وهكذا اللص يفضل يقول له: سلامات ويرمى له بمعنى. أما بيديه الاتنين أما بيد واحدة. وهكذا مراراً).

الكونت: (لكامل) أسأل الياسرجى ثمن الجارية كام؟ (كامل يسأله).

الياسرجى: ٥٠٠ جنيه. (كامل يطوسه) ٤٠٠ جنيه (كامل يطوسه) ٣٠٠ (كامل

(١) يحدث مثل هذا النداء فى فصل اسمه: «الدب».

يطوسه) ٢٠٠ (كامل يطوسه) ١٠٠ جنيه (وبعده ٥٠، ٢٠، إلى أن يقول له:) بدون فلوس.

كامل: اديني دفعت التمن. بس هات له نصف جنيه سمسرة. (يحط نصف الجنيه فى جيبه. يخرج الياسرجى).

الكونت: خد الجارية قلبها.

كامل: خشى قدامى.

الكونت: رايح فين؟ يا ابن الحرام أنا بقول لك قلبها، يعنى شوفها تصلح لخدمتى أو لا. هنا كامل يعمل معها شوية لورته، أى نمر. الحمار مطيره جوز مثلاً، أو أنها بتشكى من ظهرها، أو خطاها وحش. بعد ذلك يوضع صباعه فى وسطه صوابعها ويقول للكونت):

كامل: دى بست صوابع.

الكونت: (يعد الأصابع) ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦. ده صحيح. الصباع الزايد لازم يقطع. (يمسك صباع كامل).

كامل: آه، ده صباعى.

الكونت: آه يا ابن الحرام، أنا بقول لك: مشى كويس، أحسن أنا رايح محل. وأنت علم الجارية أشغال البيت (يخرج).

كامل: (للجارية) انت اسمك ايه؟

الجارية: سنبل. وانت اسمك ايه؟

كامل: كامل.

الجارية: تدور: كامل، كامل، كامل.

كامل: عنيه، عنيه. عنيه (يقف) سنبل: اديني بوسه. (الكونت يكون واقف وراهم. ياخد سنبل، ويقف بجوار كامل).

الكونت: (مثل سنبل) أفندم. (كامل يحسس على وجه سنبل يجد شنب الكونت. يمسكه يبرم فيه ويرتعش. نمر مضحكة. يتضح أنه الكونت يتخوف منه).

الكونت: ازاى يا ولد تقول لها: اديني بوسه؟

كامل: ما يحسيبكش واقف.

الكونت: آه يا ابن الحرام. اياك تانى مرة تعمل كده. أنا بقول لك علمها الأشغال الخصوصية يا ولد. (يدخل).

كامل: (يجلس على كرسى) كيسينى يا سنبل.

(يدخل الكونت يأخر البنت ويتقدم بدالها) الأيد تقلت..

الكونت: (يوبخه) علمها كويس وخلى بالك لأنى رايح مشوار وجى حالاً.

البنت: (تضحك على كامل) احبك يا كامل. (مناوشة) عندك خمرة لأجل نسكر سوا يا كامل؟ (كامل يحضر الخمر البنت تسقيه كثيراً، خزنة فلوس سيدك فين يا كامل؟ والمفاتيح (مثلاً) وفلوسك فين (مثلاً). (يكون كامل سكر. لبنت تدخل اللصوص، تقول لهم على عموم الاستعلامات. أما الرئيس فينيم كامل على الأرض ويشهر عليه السلاح).

الرئيس: أوعى تقوم بعد شهر. (ياخدوا البنت وجميع الفلوس ويخرجوا. يدخل الضابط يجد كامل على تلك الحالة).

كامل: البنت دى من طرف اللصوص وعملوا علينا حيلة، وأخذوا زوجتك[1] وجميع النقود.

الضابط: لازم آخذ العساكر واذهب اليهم فى الجبال. (يعزم على ذلك ويخرج).

«منظر الخلا»

تدخل اللصوص: زوجة الضابط معهم.

رئيس اللصوص: (لزوجة الضابط) يا بنت أنا بحبك، ايه رأيك؟

الزوجة: وأنا لا أحبك. (مناوشة من هذا القبيل. هو يتذلل لها، وهى لا تحبه. تحدث غاغة من الخارج).

رئيس اللصوص: (ينظر جهة الكوليس) خذوا البنت واختفوا. لأن الضابط وعساكره حضروا لينتقموا منا. (يختفوا جميعاً).

يدخل الضابط وعساكره. يطرقون مغارة اللصوص، فيخرج عليهم اللصوص، ليتحاربوا جميعاً، وكامل يقتل اللصوص واحد واحد، ثم يحارب رئيس اللصوص ويهرب كامل منه. فالضابط يتقدم بدل كامل ويقتل رئيس اللصوص، ثم يدخلوا المغارة، يستحضروا البنت، الضابط يأخذ زوجته، وينعم لكامل بأخت رئيس اللصوص.

(تقفل الستارة)

فصل:

الدلالين

منسوب إلى: محمد كمال المصرى (شرفنطح).

عبارة عن عاشق يطلع يقول:

العاشق: آه، بختى وحش والفقر أوحش. لأنى بحب واحدة وجيت اتزوج بها فوجدتها تزوجت واحد اسمه كامل افندى. لأنى فقير. وأحسن انده له وأعمل فتنة بينهم، يمكن يطلقها وأرجع أجوزها (يطرق الباب).

كامل: مين؟

(١) بدأ الفصل بالإشارة إلى أخت للضابط، وليس زوجة له.

العاشق: أنا واحد صاحبك.
كامل: مفيش أصحاب تقابلنى فى البيت. بكرة قابلنى فى المخزن.
العاشق: لا، خد لما أقول لك كلمة ضرورى!
كامل: لا، تعالى باكر فى المخزن.
العاشق: بس خد كلمة واحدة!
كامل: ايه عاوز؟
العاشق: أنا سليم صاحبك، كنت صغير معك فى المدرسة، أجلس جنبك.
كامل: هيه؟
العاشق: اف، آه.
كامل: مالك؟
العاشق: يعنى أنا كنت قاعد فى قهوة كده (يذكر أى قهوة تكون فى البلد معلومة).
كامل: ايه، اعرفها.(يفضل يوصف القهوة. أمامها. والحدود الأربعة، يعنى يطول فى الكلام).
العاشق: هيه. أيوه هيه. أيوه.
كامل: طيب قول، أحسن أنا اتضايقت.
العاشق: يعنى أنا كنت بلعب طاولة، سمعت قولة كامل افندى، بطلت اللعبة.
كامل: وبعدين؟
العاشق: يعنى ندهت للجرسون واديته الفلوس وقمت بالعجل، سمعت الخواجات يقولوا: كامل افندى. خرجت لقيت بويجى جبت اسمح الجزمة لأجل اقابلك نظيف. البويجى مسك الفرشة وبينفش الجزمة لقيته بيقول كامل افندى. خطفت نفسى وزعلت ومشيت، حتى العربجية بالطريق يقولوا كامل افندى. والناس والسكة كلهم بيقولوا كامل افندى.
كامل: بس قول، ايه بيقولوا.تكلم أحسن أنا مضايق.
العاشق: أنا خايف أقول يمكن تزعل.
كامل: بس قول ايه الذى سمعته.
العاشق: آه يا سلام من الكلام ده، لأنه وحش خالص.
كامل: قول أحسن روحى رايحة تطلع.
العاشق: إذا قلت لك يمكن تموت نفسك.
كامل: لا أموت نفسى.
العاشق: مدام أنت لا تموت نفسك أحسن بلاش كلام (ويجى خارج يمسكه كامل).
كامل: رايح تطلع روحى. قول وأنا أموت نفسى: (وهلم. كلام من هذا القبيل، لأجل مضايقة كامل. ثم أن العاشق يجى جنبه ويرمش عينيه).
العاشق: مراتك بتلعب بالعين.
كامل: آه، علشان هى حلوة بتلعب بعينها.
العاشق: لا، يعنى على باب بيتكم فانوس أحمر.
كامل: آه، علشان يعرفوا أن ده بيت كامل.
العاشق: (يتغاظ جداً). يعنى بيتكم فيه طبيخ كتير.

كامل: آه، أنا بحب أكل البامية.
العاشق: (يتغاظ ويقول له فى ودنه).
كامل: (زى اللى بيعيط) آه، أنا مراتى كده؟ دلوقت أروح أطردها من البيت وأرمى عفشها. (يجى داخل على البيت يرجع يقول لنفسه) أزاى يا واد تسمع كلام الراجل ده وتخرب بيتك؟ أحسن طريقة أقعد شوية لما يفوت حد من أهل الحارة دى أسأله إذا كانت مراتك مضبوطة أو لا. (يجلس على كرسى. يدخل رجل لابس عمه يقوم يمسكه كامل ويقول له): تعرف مراة كامل افندى؟
الرجل: مش البنت الحلوة دى الخفافى اللى تزوجت كامل منذ ٣٥، ٣٦ يوم، ٤٠ يوم؟
كامل: أيوه.
الرجل: (يزعق) البيت أربع أدوار بسلالم حجر، بحنفيات مياه على ميت جنيه الله يكسبك (ويقف كامل يسأله مرة تانية يعمل كده، وثالث مرة يجى يعمل كده يضربه بالطوسة. يجرى).

*** نمـــرة**

يطلع واحد دلال سلاح، يسأله كامل يعمل زى الثانى ٣ مرات. يضربه بالطوسة. يجرى.

*** نمـــرة**

يطلع أمين. هزلى مثل كامل. يخترع أى شئ يسأله كامل ٣ مرات. يضربه بالطوسة. يجرى.

*** نمـــرة**

يطلع رجل عجوز يسأله كامل. العجوز يضحك حتى يقع.
العجوز: انت بلا صاحب. بدى اشتريك.
كامل: ...
العجوز: انت بنى آدم.
كامل: ...
العجوز: أمال مرقع ليه؟ (بعد مناوشة يبص على الكوليس ويزعق إن واحد بيضربه. ويوهم) آه يا أولاد الكلب. آه يا راسى. (ويسلبط ٣ مرات. يضربه بالطوسة يجرى).

*** نمـــرة**

يطلع رجل عجوز جداً، بمعنى أنه فيلسوف. كامل يسأله. يجاوبه كأنه بيحسب نجم أحد، ويمشى يسأله ٥، ٦ بقوا ٩٥، ما بينفع، ما بتنفع. ٣ مرات. كامل يعيد السؤال. العجوز يقول: ما بتنفع ٣ مرات.

كامل: وأنا ما أخلى مراتى. أروح العن أبوها وأديها المنقولات. (يدخل يضرب فيها) الناس بالقهاوي والخمامير و.. و.. و.. مسكت سيرتى يا بنت الكلب. (ويخرجها بره، ويرمى عفشها، لحاف قديم. كانون. سبت خضار. جملة أشياء قديمة بحسب الموجود. ثم يدخل البيت. تدخل المرة تعيط).

المرأة: يا ربى عملت ايه بس. جوزى: قوللى أنا عملت ايه؟

كامل: امشى يا مرة.

المرأة: بس احكى لى مين فتن لك على حاجة؟

كامل: روحى يا مرة.

المرأة: انت موش عاوزنى؟

كامل: لا.

المرأة: لما افتح هذا البير وأروح من قدامه استخبى. وهو يفتكر انى رميت نفسى فى البير وأشوف إذا كان يحبنى أو لا. (تفتح البير وتدخل الكوليس).

كامل: (يخرج) آه، مراتى رمت روحها فى البير. آه. اين انت يا مدام؟ (ويبص فى البير مراراً. يدخل ضابط وعسكرى يجدوا كامل باصص فى البير).

الضابط: مالك؟

كامل: مراتى وقعت فى البير.

الضابط: امسكه يا عسكرى.

كامل: ليه؟

الضابط: موش رميت مراتك فى البير؟

كامل: ايوه.

الضابط: طيب امسكه يا عسكرى.

كامل: لا.

الضابط: ايه العبارة؟

كامل: مراتى زعلانة ورمت روحها فى البير.

الضابط: هى زعلانة وانت اديتها عفشها وخرجت لقيتها واقفة . شلتها من رجلها ورمتها بالبير.

(كل الضابط ما يقول كلمة يقول كامل مثلها لحد ما يقول الضابط رمتها فى البير يقول ايوه. الضابط يقول امسكه يا عسكرى، كامل يقول لا. ثم يعيدوا الحالة مرة واتنين وآخر كل كلمة يقول الضابط امسكه يا عسكرى. تدخل البنت).

المرأة: جوزى، جوزى. (يدخل وراها العاشق).

العاشق: بقى الوش الوحش يقعد مع الحلوة دى؟ (كامل يطوسه. يجرى. كامل يقف يكلم البنت. تمنعه. الضابط يجى خارج يمسكه كامل).

كامل: اقف لما تصلحنا. (يصلحهم الضابط ويبصبص للبنت).

كامل: انت كمان بتبصبص للبنت؟ (يطوسه وتقفل الستارة).

ملاحظة: عند الضابط ما يسمع كلام كامل يقول له:

الضابط: اتخانقت مع مراتك؟

كامل: ايوه.

الضابط: مسكتها بيديك الاثنين؟

كامل: ايوه.

الضابط: شلتها لفوق؟

كامل: أيوه.

الضابط: حدفتها فى البير؟

كامل: ايوه. (بفزعة)

الضابط: خذه يا عسكرى. (كامل يعمل نمرة تهبط الموضوع).

الضابط: بعد ما يسمع كلام البنت يقول: فيه واحد يرمى فتنة بين راجل وامرأته؟ آه لو شفته. (مناوشة. يدخل العاشق).

قائمة الشخصيات:

(١) دلال بيوت معلوم كلامه.
(٢) دلال سلاح معلوم كلامه، لغته تركى.
(٣) ادباتيه.
(٤) بياع بضايع معلوم كلامه.
(٥) اقطع وابلع.
(٦) عجوز ما بتنفع معلوم كلامه.

فصل:
سعدان رأس الغول

منسوب إلى: محمد كمال المصرى

(شرفنطح)

غريب: اسمع يا مرداش. أحب أنك تعلمنى عن طلباتى، لأنك صديقى، وليس لى صاحب غيرك فى هذه المملكة، فلازم تصدقنى.

مرداش: تكلم عما تريد وأنا أعرفك جميع ما هو فى علمى.

غريب: سمعت أن ابن الأمير أسره رجل يدعى سعدان راس الغول. فهذه المسألة التى أريد الاستعلام عنها.

مرداش: ما هذا الكلام الذى ما سمعته إلا منك؟ لأن الأمير لم يخلف أولاد سوى بنت فقط. وأمامك جميع دولة الأمير. أسأل أحداً خلافى حتى يتضح لك صحة قولى.

غريب: ازاى الكلام ده، دانا لما خطبت بنت الأمير قال لى: أنا لا أزوجها إلا لمن ياخد بتارى ويجيب لى رأس سعدان راس الغول، الذى أسر ولدى وقتله.

مرداش: الذى اعرفه فى هذه المسألة أن الأمير يريد ارسالك لسعدان كى تموت لأن سعدان رجل وحش وما أحد لسعدان إلا ويقتله ويشرب دمه. فأنا يا أخى أرجوك أن لا تروح لسعدان.

غريب: لا، أنا تعهدت للأمير بأنى لابد أن أروح لسعدان وأجيب رأسه، مهر مهدية محبوبتى، وأنت متعرفش أن ابن الأمير سعدان. فأنا أسأل غيرك من الرجال (يناده لكامل. يحضر) كامل: انت تعرف من مدة كام سنة جرى ايه بالسراية؟

كامل: نعم، أعرف جميع ما حصل.

مرداش: قولى عن معلوماتك.

كامل: من مدة كام سنة كنا طبابخين فى السراية لوبية ناشفة.

مرداش: أنا موش بأسألك عن الطبيخ. أنا بقول لك: ايه تم فى السراية من مدة كام سنة؟

كامل: مسحنا السراية، وبخرناها بميعة سايلة.

مرداش: أنا بقول لك، أخبرنى: هل ابن الملك أسره سعدان راس الغول وقتله؟

كامل: ايه سبب الحكاية دى؟

غريب: سبب الحكاية دى أنى خطبت بنت الأمير، فقال لى: انى لا أزوجها إلا لمن يقتل سعدان راس الغول، لأنه قاتل ولدى. ومهر بنتى رأس سعدان.

كامل: إذا كان الملك أرسلك لهذا الباب فإنه يريد قتلك، لأن سعدان رجل وحش، ولا جيش يروح له إلا ويكسره. ولا فارس يروح له إلا ويقتله ويشرب دمه. وهو رجل جبار لا يصطلى له بنار.

غريب: ما دام انى تعهدت أمام الأمير بأنى أجيب رأس سعدان فضرورى من ذلك. ولكن يا كامل، انده لمحبوبتى مهدية، أسألها مسائل. (كامل يحضرها).

مهدية: أهلاً بك يا حبيبى، ويا مسكى وطيبى.

غريب: أهلاً بك يا مهدية، حبيبتى ونور عينى. اسمعى يا مهدية. أريد أن تعلمينى كيف كان قتل أخيك من يد سعدان.

مهدية: (تستغرب) أبى لم يخلف غيرى. وليس لى أخ كما ذكرت.

غريب: أنا لما خطبتك من أبيك قال لى هات مهرها راس سعدان.

مهدية: لا يا حبيبى، لا تروح لهذا الرجل لأنه وحش وجبار من الأبطال. ويلغنى أنه يشرب دماء الأبطال. فلا تروح إليه لأن لا بيننا وبينه أى شئ. ولا كان لى أخ قتله. ولا أبى خلف غيرى.

غريب: يمكن أبوك بده يجرب شجاعتى. فأرسلنى لهذا الرجل وضرورى من التوجه إليه، وأخذ روحه من بين جنبيه. (يسلم مهدية لمرداش) تسلم روحى وحافظ عليها يا مرداش (لكامل) تعالى معى يا كامل.

كامل: وياك فين؟ أروح عند سعدان؟ كلام محال يا مسيو، من دلوقت أنا مستعفى.

غريب: لازم تروح معى.

كامل: أروح أموت معك يا سى غريب؟

غريب: لابد من مرواحك معى. وإن لم توافق اختار لك موته من ثلاثة. أما أن احدفك فى

الهوا والتقيك بهذا السيف اشقك نصفين. أو أغزك بهذا السيف ينفد من ظهرك. يا أما اضربك على راسك أخلى السيف ينفد من بين أفخاذك.

كامل: بقى على كل حال ميت ميت.

غريب: لا. إذا جيت معى، بعون الله ترجع سالم. وإن تأخرت عن مرواحك معى أموتك.

كامل: مفيش بأس. أروح معك. أعيش النهاردة وأموت بكره. (غريب يودع مهدية ومرداش ويخرج. مرداش يشكو غرامة لمهدية).

مهدية: ازاى تبقى صاحب غريب حبيبى وتتظاهر بحبك لى.

مرداش: سيبك من جميع الأصحاب، فأنت مرادى. (مناوشة. لا تقبل) سأتركك بضعة أيام حتى تراودى أفكارك. يخرج من جهة وهى من جهة).

* منظر خلا

يظهر سعدان. رجل متوحش. منظره صعب.

سعدان: يا أسنانى استنى، وعن أكل الجمال لاتونى، ايه لا يفوت على ركب إلا أمحقه. ولا جمع إلا أمزقه.

(يشير على أولاده يخرجوا. يقول لهم): اسمعوا يا أولادى. الناس انقطعوا من تلك الجهة وعرفوا أننا موجودين هنا. مبقاش حد يمر من هنا. فأنا لازم أهجم على الممالك أخربها (ينظر جهة الكوليس ويقول): انظروا يا أولادى، أنا شايف ناس مقبلة.

الأولاد: (ينظروا) حقيقى، ناس مقبلة.

سعدان: يالله نختفى (يدخلوا).

كامل: (يظهر) الجبال صعب جداً. والقائد غريب تاه منى فى الصحراء. (وهو فى تلك الجملة يكون قد خرج سعدان وأولاده. يوقف واحد على يمين كامل. وواحد على يساره. وهو خلف كامل. هنا كامل ينظر على يمينه يجد ابن سعدان فيعمل حركات وهم. ثم ينظر على يساره، فيجد الثانى، فيظهر خوف شديد. ثم ينظر خلفه سعدان. فيرتعش، ويتخوف.

سعدان: (يصيح على كامل) منين وإلى أين يا ولد؟

كامل: (بعد مناوشة) أنا وشخص يدعى غريب بندور على رجل يدعى سعدان راس الغول.

سعدان: (يهدد كامل ويهينه - لأولاده) ادخلوه السجن، لحين حضور من دنا أجله ميشوم الطالع المدعو غريب. (يأخذوا كامل ويدخلوا. هنا يحضر غريب. بعد جملته، يطلع عليه سعدان وأولاده فحينما يراهم لا يعبأ بهم. سعدان يسأل غريب:)

سعدان: من أنت؟

غريب: (لسعدان) من أنت؟ (فلما يتضح سعدان لغريب وغريب لسعدان، يهجموا على بعض. هنا كامل يسمع صوت غريب فيصيح عليه:)

كامل: الحقنى.

(عند ذلك غريب يبدى شهامة، ثم يهجم على الباب يكسره. ويخرج كامل يعملوا مناوشات بالإشارة، بعد البراز فأول من يبارز كامل، يبارز أولاد سعدان فينتصر عليهم. ثم أن غريب يبارز سعدان، فيكل منه سعدان. فيطلب منه السراع[1]، غريب يوافق، فيتسارعوا، فغريب ينتصر على سعدان ويوقعه على الأرض. ثم أن غريب يقول لسعدان:

غريب: ما دام أنا أسرتك لازم افتش حصنك. (يدخل. هنا سعدان يهجم على كامل يخنق فيه ويعذبه).

كامل: (يصيح) الحقنى يا سيدى. (غريب يخرج يجدهم واقفين باهتين. يسأل كامل عما يجرى:)

كامل: بعد دخولك سعدان فضل يخنق فى لما كنت رايح أموت.

غريب: (لسعدان) أنت رجل تحب قتل الرجال، ميال لسفك الدماء ودا شئ بطال. فالزم تحلف لى على هذا الحسام بأنك تتوب عن اذية خلق الله، إلا من يتعرض لك ويمد يده بالحسام.

سعدان: (يوضع يده على الحسام)، اقسم بالله انى تبت عن أذية خلق الله، ولا بقيت اسفك دماء الخلق إلا بالحق.

غريب: (يدخل الحصن ويخرج فى يده بنت) من انتى؟

البنت: انا بنت الملك صابور ملك بلاد الأعجام.

غريب: كيف أسرك سعدان راس الغول؟

البنت: كنت نادرة ندر لمعبد وقمت لتأدية الندر، وكان صحبتى الفين خيال فسطا عليهم المقدم سعدان وقتلهم وأسرنى.

غريب:" (لسعدان) كمان تأسر بنت الملك صابور؟

سعدان: (لغريب) بقى بمجرد ما أسرتنى،[2] ألم تعلم أن سطوتى معلومة عند الملك؟ (بعد مناوشة كلام، غريب ينظر لكامل قائلاً:)

غريب: روح بشر مرداش وحبيبتى مهدية بانتصارى.

كامل: ما دام أولاد المقدم سعدان أسرايا، لازم اركبهم لأن السكة طويلة.

ملحوظة: إن كانوا الأولاد واحد فيركبه ويخرج. وإن كانوا اتنين يركب واحد ويوضع يديه على أكتاف التانى يجعله عبارة عن عامود. ثم يخرجوا. غريب يأخذ سعدان ومهدية ويخرجوا).

* منظر

(مرداش ومهدية، يشكو لها الغرام، وهى ترفض طلبه وتدفعه فى صدره.)

مهدية: ازاى تبقى صاحب غريب وتعمل كده؟

مرداش: سيبك من غريب، لأن سعدان موته وشبعه موت. (هنا البنت ترفض طلبه. وهو جالس أمامها. يشكو لها غرامه. فتدفعه فى صدره، تلقيه على ظهره).

---

(١) المصارعة.

(٢) أظن أن هذا معناه: المجرد انك اسرتنى، لم تعد تعل... الخ

مرداش: (يقوم متحمس) تدفعينى فى صدرى تلقينى على ظهرى؟ لابد من إعدامك. (ويركعها ويسحب عليها. ويهم بقتلها. يدخل عليه كامل).

كامل: صاحب المال انتصر يا حظ.

مرداش: (يهدد كامل) لازم تقول مات، أحسن أموتك. (كامل بينه وبينه).

كامل: مات. ممتش. (جملة) لازم أروح لسيدى غريب احكى له على ما جرى لمهدية. (يخرج).

مرداش: (لمهدية) لابد من سجنك كام يوم حتى تراودى نفسك وإن لم توافقى قتلتك. (يأخذها ويخرج).

* منظر صابور

(صابور جالس وحواليه حاشيته. يقول قصيدة حزن على بنته. وبعد مناوشة يدخل عليه غريب يبشره بوجود بنته سالمه، فيطلبها منه، فيستحضرها من الخارج ويعرفه أنها كانت فى حضن سعدان).

الملك: كيف خلصتها من يد سعدان؟

غريب، يحكى له على ما جرى ويعرفه أن سعدان موجود خارج الباب. فيطلبه. يدخل سعدان.

سعدان: السلام والتحية على صاحب العزلية. (مناوشة كلام. يدخل كامل).

كامل: الحق يا سيدى غريب. لأن صاحبك مرداش. بعد توجهك من عندهم فضل يشكو غرامه لمهدية محبوبتك وهى توبخه وترفض طلبه. وهو عازم على قتلها. البدار البدار قبل زوال النهار.

غريب: يا لله من الأصحاب الخائنين. (لصابور) اسمح لى يا مولاى بالذهاب لصاحبى الخائن الذى مراده قتل محبوبتى.

الملك: لابد من توجهنا معك. لأن فضلك سبق علينا (يقوموا جميعاً يقولوا لحن: هيابنا. ثم يخرجوا).

* منظر سجن

مرداش مركع البنت وشاهر عليها السلاح ويهم لضربها. يدخل عليه غريب بفزعة، والجميع وراه. مرداش يتخبل ويقف باهت. ثم يوبخه غريب ويهم ليقتله، فتشفع له مهدية فيرفض مرداش، الشفاعة ويقتل نفسه. بعد ذلك الملك صابور يقدم بنته لغريب، مراده أن يزوجه بها. هنا تركع أمامه مهدية).

مهدية: يا جلالة الملك، أنا أحبه من زمان وقد تعاهدنا أننا نتزوج بعض.

غريب: (للملك) نعم ذلك. ولكن كامل صديقى هو الذى ساعدنى فى خلاص بنتك. وهو أحق بها من غيره.

(هنا الملك يجوز مهدية لغريب، وبنته لكامل. ثم السلام. تقفل الستارة).

مفكرة لدور الأب فى فصل: خياطة وخياطة

الفصل منسوب إلى: جورج دخول

أقول انده البنت يا كامل. لما تحضر اقول لكامل. هات كرسى. يحضره. أقول للبنت: اجلسى هنا فى النور لأن الخياطة فى الضلمة بطاله. بعد مناوشة تجلس أقول لكامل: هات البدلة التى كانت تخيط فيها. يحضرها. ثم أقول له: انده الاسطى الخياط. كامل ينده له. يقول: كلم معلمى. فلم يخرج. فيقول له: كلم معلمتى. فيخرج. اقول له: ازاى يقول لك: كلم معلمى فلم تخرج ولما قال لك كلم معلمتى: خرجت؟ اياك أنا بلاص يا اوسطى. ما علينا. كامل: ادخل هات كرسى يحضره. أأقول للخياط: اجلس يا اوسطى. كامل يقول نعم. أقول له: ادخل هات البدلة التى بتخيط فيها الأسطى يحضرها. أقول: خد يا اوسطى البدلة هنا فى النور. ثم أقول لكامل: خليك هنا. اكنس ورش ونفض الحيطان، ثم أهم للدخول. كامل يضربنى بالمقشة على كتفى. التفت أقول له: ايه ده يا كامل؟ يقول لى: وجدت طيره على كتفك نشتها. أقول له: إذا وجدت حمار على كتفى أوعى تنشه. وأهم بالدخول وأنط جهة الكوليس بجنبى وابص له مرة، مرتين، والتالية أكون دخلت.

ثم أن كامل ينده على. يقول: يا معلمى. الأسطى الخياط بيبصبص للبنت. فلا اصدقه. وأقول: أنت بدك تخرب البيت. والخياط يخرج من عندى. نمرة ومرة يجينى ويشدنى. أقول له: ايه؟ يقول: ولا حاجة. وبعدين اتخانق مع الخياط. أقول له: ازاى تعمل كده؟ بقى كامل خدامى يضحك على؟ فيقوم زعلان يعيط. يقول هيبه. حتى يدخل. ثم البنت. ثم كامل. ثم أنا. وبعد ذلك أأقول لكامل: لما تجدهم بيكلموا بعض اعمل لى اشارة، وأنا أخرج أشفهم، وبعدين أعرف شغلى. فيتفق معنا على البروفة. فلما يكون الخياط بيبصبص فلم اخرج ولما يكون يبصبص اخرج له.. اخيرا طرد الخياط. فيجرى من كوليس لكوليس وأنا وكامل وراه. فيضربنا قلم. نقع على الأرض ونقوم نعمل طبلون. ثم ندخل البيت. فيجى العاشق. يخبط على الباب. اقف على كرسى وابص له. بمعنى اننى ببص من شباك وأقول له. مالك. عاوز ايه؟. الخياط يترجانى على صلحه معى. لا أقبل. وكامل يبص له ويقول له شوف لك بيت غير ده. ثم نمر حضور العاشق، أى الخياط وحضوره البيت ويخبط ويقول: بديعة فيخرج له كامل. النمر المعلومة. وهى: المشية وقولة شايفك. والاخر يقول له شايفك ثم يحضرنى كامل ويقول: يا معلمى الولد ده دائما يجى لما خوتنى ونومى قل فادخل أجيب له البندقية. وأقول له: ان جه هنا موته. نمر معلومة. ونمر تصويرى حمار، ثم توجهنا للمصوراتى. نمر معلومة.

نسيان:

(١) أول كامل ما يقول لى الأسطى بيبصص لبنتك اسأل الأسطى يقولى: صحيح انت بتبصص للبنت، ثم أسأل البنت.

(٢) لما أجد البنت واقفة مع الخياط، هنا اطرده.

(٣) عند تصويرى حمار ازعل مع كامل وأقول للمصور: أنت مصوراتى حيوانات. يالله نروح لواحد مصوراتى شاطر. إضافة بعد نمر العاشق مع كامل، كامل يقول يا معلمى. يخرج له الأب قائلا: جرى ايه يا ولد.

كامل: يا معلمى الخياط دائما يجى هنا معذبنى.
الأب: حصلنى ع البيت وأنا اعرف شغلى. (يدخلوا) العاشق: (يدخل) أنا بحب البنت جدا، وعزولى مرقع فلازم أموت نفسى. (يوهم انه شارع فى موت نفسه ويفزع بالسكينة. يدخل عليه الساحر. يقول موضوعه معه. ويخرج العاشق يقول) بالعصاية المطلسمة دى اخرب بيوتهم. (وينده محبوبته ويوريها العصاية ويعرفها عنها انها مطلسمة فلا تصدق. فيطلسمها ويفكها. وهم بحالة فرح فتصدقه، فيقول لها) لما أفرجك على أبوكى والمرقع. (ينده على الأب وكامل فيخرجوا فيطلسمهم ويقف هو والبنت مسرورين. وبعد ذلك يشاور على المطلسمين فينفكوا، ثم يدوروا بالمرسح كأنهم مدهوشين. ثم ان كامل يقول للأب:
كامل: يا معلمى، الخياط كان واقف هنا مع بنتك!
الأب: صحيح، والعيب على النساء. اسمع يا كامل، خطر فى فكرى رأى. كامل: ايه هو؟
الأب: ناخد البنت نرسمها، وبعد أخذ صورتها نموتها فانده لها، قولها بدنا نصورك لاجل ان نوضع صورتك فى الجرائد ونكتب تحتها: مدام تريد الزواج. (كامل يكلمنى فى شأن تصويرى صورة الحمار. مفهوم. بعد نمرها ناخد البنت ونروح للمصور).

* دور المصور فى فصل: خياطه وخياطه

(خواجة يدخل يجد أمين نايم على كرسى يقول له:)

الخواجة: أمين، أمين (يكفى الكرسى على الأرض يوقع أمين. ثم يصحيه) قوم الشمس طلعت!
أمين: سيبنى لما تنزل، الخواجة: بقينا صفارى شمس.
أمين: لما تبقى خضارى ظل. (نمر. يوبخه).
الخواجة: أنت نايم. كسلان دايما. ودى التربيزة بعيد (أمين يجرجرها حتى يقع ما عليها. الخواجة يوبخه. ثم يجلس على الكرسى) روح عند الباب (كامل يخبط ع الباب. أمين يخبط على كتف المصوراتى فيسأله) بتخبط ليه؟ أمين: الباب بيعمل كده.
الخواجه: شوف مين؟ (يعمل نمر المسيو والمصوراتى والخواجة. أخيرا، يدخلوا الأب والمصوراتى يسلموا على بعض وكامل وأمين أيضا. ثم مناوشة بين الأربعة. وبعدين الأب يقول للمصوراتى: صور البنت دى. يتفقوا على ذلك. أخيرا يخرج الأب والمصوراتى يجلس البنت على الكرسى ثم يدخل كامل يشيل ايدها. مناوشات بين كامل والمصوراتى وأمين. يدخل الأب يطلب الصورة. المصوراتى يقوله: بعد نصف ساعة يدخل كامل يطلب الصورة. المصوراتى يقول له بعد نصف ساعة. يدخل الأب يطلب الصورة. المصوراتى يقول له خدها الخدام. يدخل الخدام يطلب الصورة. يقول له: خدها سيدك. يتقابلوا مع بعض. يسألوا بعض عن الصورة. معلوم أخيرا يقولوا للمصوراتى: انت بتضحك علينا. يقول لهم المصوراتى: هى وصفه؟ بعد ٣ أيام. أخيرا كامل يجلس

على الكرسى بدال البنت. المصوراتى يشوفه يسحب عليه الكرسى. معلوم. ثم يجلس. يحضر العاشق يطلسمه.

بعض رصيد الممثل
من الشعر الحماسي وشعر الحكم والمواعظ
ومن الشعر الهازل، ومن النكات

* فى الحماس:

أحن إلى ضرب السيوف القواضب   وأصبو إلى طعن الرماح الكواعب

ويطربنى، والخيل تعصر بالقنا   حداث المنايا وانتهاج المراكب

لعمرك أن المجد والفخر والولا   ونيل الأمانى والعلا والمراتب

لمن يلتقى أبطالها وسراتها   بقلب صبور عند وقع المضارب

* فعل الخير

ازرع جميلا ولو فى غير موضعه   ما خاب قط جميل اينما زرعا

ان الجميل وان طال الزمان به   فليس يحصده الا الذى زرعا

* لحن فى مدح الملك:

وفق الله سراك   يا مليك البشر

ورمى كل عداك   بالبلا والضرر

دمت مصحوب السعد   بالصفا والظفر

واطئا هام الحسود   مشرقا كالقمر

* فى الحزن:

الا يا دهر ما هذا البعاد   ألا يا دهر قد ذاب الفؤاد

ألا يا دهر ويحك قل صبرى   الا يا دهر أضنانى السهاد

حبيبتى قد نبا يا موت زرنى   وخذنى أنت قصدى والمراد

* فى مناجاة الحبيب:

سلامى على الأحباب فى كل منزل   فانى إلى نحو الحبيب أريد

سلامى عليكم لا سلام مودع   سلام كثير لا يزال يزيد

وانى لاهواكم وأهوى دياركم   ولكننى عما اريد بعيد

* شعر استعجاب أو حزن أو أسف:

زمان لعوب الأنام   وكل يود نوال المرام

وما كان سار يحل الديار   وما كل طائر يطول الغمام

فما الدهر الاخئون ظلوم   كثير التعدى قليل الزمام

نود الدفاع بدرع التأنى   فيفرى الدروع بسيف الصدام

فيا قلب صبرا ولا تبتئس   فانى صبور جسور همام

* فى الابتهال إلى الله:

يا رب ان العدا يسعون فى تلفى   ويزعمون بأنى لست بالناجى

وقد رجوتك فى أبطال ما صنعوا   فانت ملاذ الخائف الراجى

* فى اليأس:

ان حظى كدقيق   بين شوك بدروه

قلت يوما لحفاة   يوم ريح اجمعوه

صعب الأمر عليهم   قلت قومى: اتركوه

ان من اشقاه ربى   كيف انتم مسعدوه؟

* فى ذم النساء:

ان النساء وان اظهرن مرحمة   لم يخل من جورهن الدهر انسان

ان هن ابغضن انسانا فتكن به   وحبهن لمن أحببن خسران

الكل، الكل، لاتستثن واحدة   الكل الكل للازواج خوان

* فى الـزجل:

حـالـة العـازب تـقيـلـه — تـشـبـه المـوت الـزؤام
أمـا الجـواز عـادة جـمـيلـة — يـبقـى صاحـبـه فـى سـلام
ده الـزواج، شـى، ومـشـوى — خـلـى عـقـلى الـرأسى هـام
اسـمـع يـقـولوا نـاس بنبكى — م الـزواج، أولاد حـرام
يـا حـبـيـبى بـس قـول لـى — يـا لـلى حسـنك زاد جمـال
رمـش عـيـنك بـس يـرمـش — تـلـقى مسـانـد لـك تمـام

* حكمة منثورة:

من السعادة ان تحب، وأن تحب، وان يحبك من تحبه ومن الشقاوه أن تحب ولا تحب ولا يحبك من تحبه.

* شعر هزلى:

أنا الأسد النحيل ومن دعانى لكل وليمة تحمى [سنانى أنا ألقى كلاب الروم جمعا وأغنام الصعيد، كذا الفيران] وأن أقبل شراب المش نحوى أقابله بعزم لو أتانى.

* مفارقات مضحكة:

(١) وديت بنتى المدرسة، حازت العلوم وأخذت جميع الشهادات لغاية شهادة الفقر، أخدتها.

(٢) مرة قلت لكامل خدامى هات لى وقة مكرونة، راح جاب لى كام حزمة كرات.. بقول له ايه ده يا واد؟ قال لى: مكرونة خضرا

قصة حياة فنان الارتجال

محمد إدريس

كما كتبها بنفسه

اتولدت فى يوم ٢١ مايو ١٨٩٥ بحى كوم الشيخ سلامة السماك بالموسكى، بجوار العتبة الخضراء. ولما بقى عمرى ست سنين توفى والدى وتولانى أخويه الكبير اللى كان طالب بالجامع

الأزهر. وأرسلونى الى كتاب الشيخ عزب بحارة الشواذلية بالموسكى، عشان أتعلم مبادىء القراءة والكتابة. وبعد مدة تخرج أخى واتعين ناظر مدرسة بين الصورين الابتدائية، وخدنى معاه ونزل فى تعليم لحد ما اتعلمت القراءة والحساب وبعض القرآن.

وفى سنة ١٩٠٧، لداعى الرزق، رحت مطبعة المرحوم أحمد كبارة بشارع عبد الحق السنباطى، أمام دار الاوبرا لا تعلم صنعة فى اليد أمان من الفقر والسلف وكان يستهوانى أصوات مناداة البياعين اللى بيجوا فى الحارة كل يوم، لدرجة انى حفضت كل اللى بيقولوه. وكان كل واحد فى حارتنا يعمل فرح يدعونى عشان أقلد لهم بياع الحلاوة والبطاطا والروبابكيا.

وفى المدة دى ظهر الفونوغراف الجديد بأصوات جميع المغنيين وكانت اسطوانات المرحوم الشيخ سلامة حجازى تمتاز. وأطربنى صوته ولفت انتباهى، وكنت أقف أمام دكاكين الفونوغرافات مدة طويلة، لدرجة انى أنسى ميعاد المطبعة وآخذ علقة تأخير من الأسطى. وتعلق ذهنى بصوت الشيخ سلامة وتوالى وقوفى قدام الدكاكين وتوالى تأخيرى وتوالى أكلى للعلق ولكنى حفظت الكثير من القصائد.

وفى سنة ١٩٠٨ تصادف وجود جمعية من هواة التمثيل تسمى جمعية تقدم التمثيل بحينا، فاشتركت فيها، وكان الاشتراك خمسة مليم يوميا. واستأجرنا تياترو اسكندر فرح بأول شارع عبد العزيز (سينما أوليمبيا دلوقت) ومثلنا رواية هاملت.

وفى ١٩٠٩ ابتدأت الجمعية ببروفات رواية عايدة، وحضر الزميل محمود حسنى الذى كان بجوق الشيخ سلامة بشارع الباب البحرى لحديقة الأزبكية ويسمى دار التمثيل العربى (مخزن لشركة بيع المصنوعات المصرية الآن) واختارونى لتمثيل دور الشيخ سلامة، وفعلا حفظنى الزميل محمود حسنى رواية عايدة. ثم رواية صلاح الدين الأيوبى ورواية شهداء الغرام أو روميو وجوليت ورواية تسبا أو شهيدة الوفاء.

وأتذكر اننا مثلنا رواية عايدة بقطعة أرض بالناصرية وفى ١٩١١ دعانى الزميل عبد العزيز حمدى. مدير نادى التمثيل بشارع محمد على، لتمثيل رواية عايدة تحت اسم عبد القادر حجازى ابن الشيخ سلامة، لانه ليس له صوت، وسافرنا إلى الاسكندرية والمنصورة ومثلت دور الشيخ سلامة، واتذكر ان المرحوم حسين رياض مثل دور الملك والزميل المرحوم بشارة واكيم دور أبو عايدة ومثل عبد القادر حجازى رواية فران البندقية.

وفى ١٩١٢ ألفت جوق من الممثلين القدامى الذين محلهم المختار قهوة بحى سيدنا الحسين تسمى قهوة أفندية، واتفقت معهم على تمثيل روايات الشيخ سلامة حجازى بتياترو الكلوب المصرى (مخزرن الان) صاحبه كان يسمى عبد الرحمن صالحين - ومثلنا ونجحنا. وكنت أترك للممثلين ايراد التياترو، ويكفينى أنى أمثل أدوار الشيخ سلامة وبس. وتضاءل النجاح نظرا لأنى لا أحفظ الا أربع روايات فقط ولا يمكننى عمل بروفات لاشتغالى بالمطبعة.

وأحضر صاحب التياترو جوق للتمثيل الفكاهى الارتجالى وترجانى بأن استمر معهم لالقاء الاغانى فى خلال الفصول. فقبلت من باب العلم بالارتجال. وكنت حتجنن لما لقيت الممثلين فوق المسرح بيمثلوا من غير رواية ولا ملقن. وكان مدير الجوق الله يرحمه اسمه حافظ عباس المضحك يمثل دور الخادم فى كل الفصول ويضحك الجمهور بالتعليق وكان يلبس شبه بيجامه تيجى خمسين لون

وطربوش طويل يشبه الطرطور وله زر قصير من قدام ويرسم شنب نصه لتحت ونصه لفوق. وهذا التيب كان أصلا للمضحك الشامي المسمى جورج دخول. واذكر ان اثنين بس كانوا بيقلدوه وهم المرحومين حافظ عباس وحافظ حلمي أو حافظ لمون. واقترح على حافظ عباس أن أشترك معهم بتمثيل دور الامورور أو الفتى الأول فقبلت من باب العلم بالارتجال واستمريت معهم مدة طويلة، وكتر التكرار يعلم حتى أنى اشتغلت مع جميع مضحكين ذلك العصر وهم المرحومين سيط قشطة، محمد بحبح، حافظ حلمي، مصطفى النوام، وكان يمثل خادم بربرى، سلامة القط، سيد أبو النصر، أحمد فهيم الفار، محمد ناجى. وذهبت مع الجميع حتى فى السوامر وأفراح الارياف.

وفى ١٩١٣ اشتغلت مع المضحك سيد أبو النصر، بروض الفرج لتقديم فصل مضحك وأغانى عربية كتجربة فى تياترو بارك مير امار، صاحبه اسمه مخالى، وكان ممثل قديم. وكان التياترو آخر شارع روض الفرج وهو الوحيد للتمثيل ويضاء بالكلوبات، وتعمل فيه فرقة يونانية للتمثيل الصامت، وفرقة أوركسترا، ومطربة يونانية أيضا. وكان معدا للعائلات. ولاحظت أن سبعين فى الميه من الجمهور أجانب. وكان مع الفرقة اليونانية ممثلة ايطالية تجيد العربية والرقص العربى إجادة ادهشتنا وتسمى مارى شورتينو، فانضمت الينا وقدمنا فصل مضحك عربى وأغانى عربية. ونجحت التجربة. واستمرينا نعمل والفرقة اليونانية معنا. وكان الدخول بالمشروب والثمن تلاتة صاغ. وكانت الحفلات تبتدى فى السادسة مساء وتنتهى على الأكثر فى الثامنة والنصف. وأما ملاهى المغنيات فكانت فى التاسعة والنصف لان آخر ترام من روض الفرج فى هذه الأيام كان فى الساعة العاشرة الا ربع. واستمريت أعمل مع سيد أبو النصر ثلاث سنوات ومن هذا التاريخ وأنا أعمل فى روض الفرج فى كل صيف الى سنة ١٩٣١ مع تقلبات التطور.

وفى ١٩١٧ عهد الى مخالى، صاحب بارك ميرامار، فاحضرت المضحك حافظ حلمى وزملائى السابقين. ولأول مرة فى روض الفرج احضرت بيانست عربى واستمرينا نعمل مدة عامين، مع ازدياد اقبال الجمهور والغاء الفرقة اليونانية. وفى شتاء ١٩١٧ التحقت بفرقة المرحوم الجزايرى كمطرب وممثل، ومارى شورتينو، التى أصبحت زوجتى، للرقص وذلك بتياترو دار السلام بالحسين (لوكاندة نوم الآن). وحدث ونحن نعمل بروض الفرج صيفا أن حضر المرحوم عبده سليمان، صاحب تياترو السرك، واتفق معنا على العمل معه مدة شهر، فقبلت، وكنت أقدم بعض الأغانى ومارى شورتينو تقدم نمرة رقص، ويقدم حافظ حلمى فصل مضحك. وذلك بشارع محمد على، أمام جامع الرفاعى. يعنى كنت أشتغل بالمطبعة نهارا وبروض الفرج ماتينيه وبالسرك سواريه. ومن هذا التاريخ عملت مع جميع أصحاب تياترات السرك فى كل شتاء. وهم، الله يرحمهم، عبده سليمان. حنفى الصول. محمود صبرى. السراوى. قمبر. الحلو.

وفى ١٩١٩ كان خريستو اختابودى صاحب كازينو سان استيفانو أنشأ مسرح للتمثيل العربى، لان التمثيل طغى على المغنيات ورجانى بالحاح أن أحضر له فرقة لتمثل بمحله. وقد كان. وفى أواخر ١٩١٩ نفذت الحكومة مشروع امتداد شارع مصيف روض الفرج واخترقت كازينو بارك ميرامار وبعده بمسافة ثلاثين متر تقريبا. وانتهى الشارع بقطعة أرض فضاء على النيل يمتلكها شخص يسمى عبد السيد كان موظف بجمرك القاهرة. فأنشأ عليها كازينو مونت كارلو، وكان أحسن كازينو على النيل (وهو مغلق خشب الان) وعملت عليه فرق كثيرة.

وفى آخر صيف ١٩٢٠ قابلنى المرحوم محمود صبرى، صاحب تيارترو السيرك، واترجانى، أنا

وزوجتى مارى شورتينو بأن نعمل معه بالسرك فى بلدة منوف. فقلت والمطبعة؟ فقال نعوضك عنها. ومع الالحاح منه، ومن زوجتى، والاغراء بالسفر. والفسحة والفرجة على بلاد الله، قبلت وضحيت بفن الطباعة فى سبيل فن التمثيل.

وفى صيف ١٩٢١ عهد إلى صاحب كازينو بارك ميرامار بتأليف فرقة مع تغيير الشخصيات، حضرت المضحك مصطفى النوام، وكان يمثل شخصية بربرى، وأحضرت بعض الزملاء وقضينا عامين.

وفى آخر ١٩٢٢ توفى صاحب كازينو بارك ميرامار واشتريت الكازينو من الورثة، وأدخلت عليه بعض التحسينات وابتدأت فى تأليف وتلحين مونولجاتى بنفسى.

وفى ١٩٢٣ أنشأ أصحاب كازيو ليلاس وهم نقولا وينى اختابودى مسرح للتمثيل نظرا لما لاقاه التمثيل من نجاح وصار بروض الفرج أربع تياترات، غير المغنيات وزاد اقبال الجمهور من جميع الطبقات زيادة كبيرة، وامتد ميعاد الترام الى الساعة ١١ ويوم الأحد الى الساعة ١٢. وأصبح روض الفرج كأنه مولد. وتطور التمثيل بروض الفرج فأصبحت بعد فرق الارتجال فرق تمثيل روايات المرحوم نجيب الريحانى والمرحوم على الكسار وشركة عكاشة وألوان أخرى. وأنا اضطريت أعمل زيهم. وكانت الفرق التى عملت بروض الفرج على ما أذكرهم. فرقة المرحوم الشيخ أحمد الشامى. فرقة المرحوم محمد كمال (شرفنطح). فرقة عقيلة راتب. والمرحوم بشارة واكيم. فرقة المرحوم فوزى منيب. فرقة المرحوم يوسف عز الدين. فرقة المرحوم عبد الله عكاشة. فرقة المرحوم على الكسار. فرقة المرحوم زكى سعد. المرحومة رتيبة أحمد. ونعيمة المصرية، ولا أعلم عنها شيئا. وتودد، وما اعرفش عنها حاجة. وكان يوجد ثلاث مغنيات لا أذكر أسماءهم نظرا لانهم لم يستمروا كثيرا.

ومن الزملاء والزميلات البارزين الذين عملوا بروض الفرج اذكر منهم: الزميل المرحوم فؤاد شفيق. الزميل عباس فارس. المرحوم محمد شكرى. والزميلات مارى منيب. المطربة نرجس شوقى. المطربة زينب بدران. وأنصاف رشدى. وفاطمة رشدى. والمطربة فاطمة قدرى.

وفى ١٩٢٥ تركت كازينو بارك ميرامار لأسباب لا داعى لذكرها.

وفى ١٩٢٦ التحقت بفرقة المرحوم فوزى منيب بتياترو ليلاس برده بروض الفرج، ومضيت بالفرقة عامين.

وفى ١٩٢٨ التحقت بفرقة المرحوم يوسف عز الدين، ومضينا رحلة فى الشتاء. وفى كازينو سان استفانو فى المصيف بروض الفرج.

وفى ١٩٢٩ انضممت لفرقة فوزى منيب بتياترو ليلاس. وقضينا فى الشتاء رحلة الى فلسطين وسوريا ولبنان. واستمريت ثلاث سنوات اتنقل ما بين يوسف عز الدين وفوزى منيب بروض الفرج.

وفى ١٩٣٢ لأول مرة باسكندرية، التحقت بصالة مونت كارلو بكامب شيزار بالرمل، منولوجيست فقط، لأن الصالة كانت للمغنى فقط. وكانت تغنى فيها السيدة نعمية المصرية، والمغنى القديم جدا المرحوم الشيخ سيد الصفتى. وكان يدير الصالة شخص ايطالى نسيت اسمه.

وفى ١٩٣٣ ولأول مرة برأس البر، التحقت بفرقة السيدة حياة صبرى زوجة المرحوم الشيخ سيد

درويش. منولوجيست ومطرب وممثل. وكان ذلك بتياترو المرحوم فؤاد برعى.

وفى ١٩٣٤ فى الشتاء التحقت بفرقة المرحومة بيا عز الدين باسكندرية بتياترو البلفى، وفى الصيف بكازينو مونت كارلو بكامب شيزار.

وفى ١٩٣٥ التحقت بفرقة المرحوم على الكسار بتياترو الكوت دازير (سينما الآن) بكامب شيزار. وفى هذه السنة أذعت مونولوجاتى باذاعة القاهرة واستمريت أذيع فى كل فرصة الى سنة ١٩٥٣. وفى هذه السنة (١٩٣٥) أيضا تعاقدت مع شركة المرحوم جبرييل نحاس والمرحوم المخرج الايطالى الفيزى أورفانيللى، وكان أول اشتغالى بالسينما وكان أول فيلم اسمه: الأرض والاسود. ومثلت دور الأبيض ومثل المرحوم فوزى منيب دور الاسود. ثم فيلم ليلة فى العمر للمرحوم فوزى الجزايرلى ومثلت به الدور الكوميدى الثانى ثم فيلم خدامتى للمرحوم مختار عثمان ومثلت فيه دور مأذون، وكان ذلك باستوديو الفيزى باسكندرية، بالمنشية.

وفى ١٩٣٦ التحقت بصالة الاختين رتيبة وانصاف رشدى بشارع ألفى بمصر (ملهى شهر زاد الآن) ممثل الدور الكوميدى واستمريت أعمل معهم مدة ثلاث سنوات.

وفى ١٩٣٩ التحقت بفرقة السيدة فاطمة رشدى والمرحوم عزيز عيد بكازينو مونت كارلو برمل الاسكندرية. وفى شهر سبتمبر كانت ابتداء الحرب الثانية.

وفى ١٩٤٠ التحقت بفرقة المرحوم على الكسار بكازينو سان استيفانو بروض الفرج ثم رحلة إلى فلسطين.

وفى ١٩٤١ افتتحت مصنع للشنط بميدان العتبة الخضراء رقم ١٩ مدة أربع سنوات ولكنى لم أوفق نظرا لاشتغالى برده بالمسرح والسينما.

وفى ١٩٤٦ التحقت بفرقة الزميل حسين المليجى بتياترو ليلاس بروض الفرج لأمثل الدور الكوميدى.

وفى ١٩٤٧ التحقت بفرقة محمود الشريف الملحن بتياترو الامباسادير بالرمل، باسكندرية، لأمثل الدور الكوميدى.

وفى ١٩٤٨ عينت ممثل كوميدى ومونولوجيست بالشعبة الثالثة بالمسرح الشعبى لوزارة الشئون الاجتماعية ثم إلى وزارة الثقافة والارشاد. وصرت انتقل بين القرى والمديريات.

وفى ١٩٥٥ صدر أمر بنقلى إلى أسيوط ومكثت بها ثلاث سنوات، أسافر للقرى. ثم نقلت الى طنطا ومكثت بها إلى أن أحلت إلى المعاش بعد بلوغى السن القانونية ١٩٦١، واستلمت مكافأتى.

وبما انى عشت عيشة بوهيمية رجعت إلى السينما والتليفزيون وكنت أمثل الادوار التى تلائم سنى.

وفى ١٩٦٤ انشأت وزارة الثقافة والارشاد صندوق التأمينات والاعانات للفنانين والأدباء وتقرر لى معاش بقدر ما فى وسع الصندوق بشرط الا اشتغل بالفن.

فصل:

باشكاتب الدايرة

كما قدمته فرقة: حمام العطار. مدينة الملاهى. الاسكندرية يوليـــو ١٩٦٨

(باشكاتب الدائرة مرهق بحساباتها. يشكو من اضطهاد الباشا، صاحب الدائرة، له بأعماله الكثيرة وحساباته المعقدة. تدخل ابنة الباشا، وهى تحب الباشكاتب، يتآمران على الزواج رغم أنف الباشا. «أبويا مضمون زى القرعة فى ايدينا» الباشا يفاجئهما – تابلو. الباشا يطرد الكاتب، ويطلب كاتبا جديدا من مكتب العمل يصل الى هذا[1] ملابس مبهدلة. طربوش مطبق. زر طويل. يحمل مقرعة. يشتبك مع الباشا فى حوار ومحاورات، يستخدم فيها الألفاظ الجريئة والمقرعة[2]. نمرة العفريت. العفريت يضرب الكاتب تارة والباشا أخرى وسوء التفاهم المعروف. نمرة الارياح التى يطلقها الباشا، نكت على صلعة الباشا نمرة شتيمة الباشا أمام الباشا ثم اكتشاف حقيقة الأمر ورفض الكاتب الجديد أن يجلس كما طلب الباشا نمرة فزع وتخوف. الكاتب واقف فى ركن المسرح يرفض الحركة. الباشا يقف ويقف الكاتب:)

الباشا: انت واقف ليه؟

الكاتب الجديد: وانت واقف ليه؟ (تتكرر ثم تنعكس:)

الكاتب يقف الباشا يقف. الكاتب للباشا: أنت واقف ليه؟. الباشا: وانت واقف ليه؟ العفريت يقف وراء الكاتب الجديد ويردد كلامه كالصدى. الكاتب يتعجب، ثم يتشاغل وتفاجئه الحقيقة. يرتعد. ويخبط الترابيزة خبطات متوالية. العفريت يختفى. يحضر الباشا لا يجد العفريت. كسفه. العفريت يقف على كرسى وراء الكاتب الجديد والباشا. وتتكرر النمرة حتى يرى الباشا العفريت نفسه. ينكشف الامر فى آخر الفصل. الكاتب الجديد يزوج البنت من الكاتب القديم).

الكاتب الجديد: شغلانه حلوه.

الكاتب القديم: لا، ده بنته اللى حلوه.

الكاتب الجديد: هو له بنته؟

الكاتب القديم: أيوه.

الكاتب الجديد: بكام بنتو؟ (تدخل بنته. يحدث التزويج)

(ينتهى الفصل بأغنية وشبه رقصة يشترك فيها الجميع. لا مناظر. ترابيزة امتحانات والتمثيل

(١) يمثله المهرج شرشنطح.

(٢) الطرسة فى مسرح الإرتجال.

أمام ميكروفون العفريت يلبس قناعا بقرون. لا أثر لفجوات ارتجال على المسرح. اتفاق ضمنى بين الممثلين والجمهور على تقبل سذاجة العرض والتمثيل. لم يحدث التحام بين المنصة والصالة الكاتب الجديد هو كامل - الباشا هو معلمه.

